

SPISY
FILOSOFICKÉ FAKULTY
MASARYKOVY UNIVERSITY
V BRNĚ.

OPERA
FACULTATIS PHILOSOPHICAE
UNIVERSITATIS MASARYKIANAE
BRUNENSIS.

ŘÍDÍ JUL. GLÜCKLICH, FRANT. NOVOTNÝ A FRANT. TRÁVNÍČEK.

ČÍSLO 26.

E. DOSTÁL:

PŘÍSPĚVKY K DĚJINÁM ČESKÉHO ILUMINÁTORSKÉHO UMĚNÍ NA SKLONKU XIV. STOLETÍ.

CONTRIBUTIONS TO THE HISTORY OF THE CZECH ART OF ILLUMINATION ABOUT THE YEAR 1400.

(ENGLISH SUMMARY.)

BRNO 1928.
VYDÁVÁ FILOSOFICKÁ FAKULTA
S PODPOROU MINISTERSTVA ŠKOLSTVÍ A NÁRODNÍ OSVĚTY.
V KOMISI KNIHKUPECTVÍ A. PÍŠA V BRNĚ, ČESKÁ 28.

TISKEM POLYGRAFIE, BRNO.

I.

1. České malířské umění v druhé polovici XIV. stol. a v první polovici XV. století vyrůstá usilovnou prací domácích a cizích badatelů v důležitý problém tehdejší evropské malby vůbec. Je dnes již dokázáno, že vliv české školy malířské doby Karla IV. a Václava IV., této nejslavnější doby českého umění, jde od italských hranic až k baltickému moři, od Rýna až po Vislu; ba dokonce Anglie a Francie, země staré vyspělé umělecké kultury, v kterých staletá tradice byla vytvořila samostatné školy malířské, podléhají aspoň v knižní malbě tomuto mohutnému českému vlivu. A to chce dokázati tato práce.

Tvrzení o vlivu nového českého slohu iluminátorského, jenž vznikl v době Karla IV. a rozvinul se dále za Václava IV., na anglickou malbu knižní není zcela nové. Již roku 1901 se snažil J. W. Bradley [1] dokázati, že také anglická škola iluminátorská okolo r. 1400 podlehla vlivu českého umění, a to v práci, která měla návštěvníkům londýnského musea Viktorie a Alberta podati krátký přehled rozvoje iluminátorského umění středoevropského a západoevropského. Bradleyova práce je však více než pouhým úvodem do dějin středoevropského umění iluminátorského, neboť autor zpracoval značný materiál tak přehledně a důkladně, že ještě dnes je tato publikace důležitou pomůckou pro ty, kdož se obírají podrobněji dějinami umění iluminátorského.

Bradley probírá v jednotlivých kapitolách dosti zevrubně vývoj knižního malířství hlavních oblastí, shrnuje pak na konci své poznatky v přehledné schéma a doplňuje své vývody seznamem rukopisů pro každou oblast a každé období zvláště charak-

[1] John W. Bradley: Historical introduction to the collection of illuminated letters and borders in the National Art Library, Victoria and Albert Museum, London 1901.

teristických. Pojednávaje o knižní malbě anglické ke konci XIV. století, upozorňuje na zajímavou okolnost, že okolo r. 1400 nastává v Anglii dosti značný přelom. Francouzský vliv na knižní malbu anglickou je zatlačen vlivem novým, a to vlivem českého umění iluminátorského. Bradley zcela správně poukazuje k tomu, že styky mezi Anglií a Čechy byly ke konci XIV. století tak živé, že český vliv není nic překvapujícího, a vyslovuje domněnku, že královna Anna, dcera Karla IV. a manželka anglického krále Richarda II., přivedla s sebou české miniátory do Anglie[1].

Od těchto českých miniátorů naučili se pak podle tvrzení Bradleyova angličtí miniátoři velmi rychle novému způsobu výzdoby knih. Důkladná znalost významnějších památek středoevropského umění iluminátorského přivedla Bradleye na pravou stopu, neboť v anglických rukopisech okolo r. 1400 a po r. 1400 můžeme opravdu zjistiti vliv českého iluminátorského umění.

Od té doby však, kdy byla Bradleyova stať napsána, uplynulo více než čtvrt století, zvláště bohatého základními pracemi o české malbě XIV. a XV. století[2], které nám poskytují možnost přistoupiti k problému vzájemných uměleckých vlivů obou velkých kulturních oblastí se zcela jinými vědeckými prostředky a znalostmi než Bradley. Hlavní these jeho objevu zůstala nedotčena, avšak vyskytlo se mezi tím tolik nových otázek, vyžadujících naléhavého řešení, že nutno problém rozvinouti znovu v celé jeho šířce; a to se dosud nestalo.

Jak již bylo uvedeno, připisují Bradley a podle něho také jiní angličtí badatelé náhlou slohovou přeměnu v knižní malbě

[1] Bradley na uv. m. 156: and we cannot doubt that the Queen of Richard II, Anne of Bohemia (or Luxemburg) was the moving spirit of this change in England, a change which her immediate popularity soon rendered universal in every native scriptorium.

[2] Práce, které především nutno zde jmenovati, jsou tyto: Max Dvořák: Die Illuminatoren des Johann von Neumarkt, Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses XXII (Vídeň 1901), K. Chytil: Památky českého umění illuminátorského I (Praha 1915), Fritz Burger: Deutsche Malerei I, Handbuch der Kunstwissenschaft (Berlin 1913), str. 121 a n., E. Dostál: Čechy a Avignon, Časopis Matice Moravské XLVI, str. 1–105 (Brno 1922), E. Dostál: Iluminované rukopisy svatojakubské knihovny v Brně, Časopis Matice Moravské L (Brno 1926), str. 276–404.

anglické okolo r. 1400 příjezdu královny Anny, české princezny, do Anglie [1].

Dcera Karla IV. byla oddána s Richardem II., králem anglickým, dne 6. ledna 1382, avšak již 12 let po svatbě, r. 1394, zemřela ve věku 28 let k hluboké žalosti Richarda II. a lidu anglického, který ještě dnes vděčně vzpomíná dobré královny Anny. Mladá česká princezna a její ženský pruvod seznámily tehdejší Anglii nejen s novým ženským krojem, nýbrž také s knihami, mezi nimiž bylo evangelium v řeči české [2].

Všechno to by nasvědčovalo, že možnost naznačenou Bradleyem, že totiž s královnou Annou přišli z Čech do Anglie i někteří iluminátoři, nelze hned předem vyloučiti, takže bude nutno zjistiti, zachovalo-li se nám mezi anglickými rukopisy té doby takové dílo, které by bylo možno připsati iluminátoru českému. Hned předem budiž poznamenáno, že pátrání v tomto směru bylo marné, takže se vyskytly dvě nové otázky, a to, byl-li vliv českých iluminátoru přímý, to jest od osoby k osobě, či záležejí-li paralely mezi malbou anglickou a českou jen na stycích, zprostředkovaných knihami, malovanými českými iluminátory.

2. Tím by však problém nebyl ještě vyčerpán v celém svém rozsahu. Byla totiž vyslovena domněnka [3], že nový sloh, tak značně se opírající o český sloh malířský, byl Anglií zprostředkován snad malíři rýnskými, protože v jednom rukopise jsou u dvou miniatur poznámky malířů v dolnoněmeckém nářečí.

Ani nejnovější dvě publikace, věnované dějinám anglické knižní malby, nepřinesly v této otázce žádoucího objasnění. Autorka první publikace [4] kloní se také k názoru, že oživení anglické knižní malby ke konci XIV. století po přechodném úpadku mohlo býti zpusobeno dolnorýnskými, hlavně kolínskými malíři směru mistra Viléma kolínského. Soudí tak podle zmíněných již dvou miniatur s poznámkami dolnoněmeckými, avšak hned v zápětí tvrdí, že

[1] Bradley na uv. m. 156; Schools of Illumination. Reproductions from manuscripts in the British Museum. Part IV (London 1922), str. 3, 6.

[2] F. Tadra: Kulturní styky Čech s cizinou (Praha 1897), 165—168.

[3] Schools of Illumination na uv. m. IV, 6.

[4] Dr. Elfrida Saunders: Englische Buchmalerei (Pantheon Casa editrice Firenze 1928, Kurt Wolff Verlag München) 136 a n.

malby tohoto rukopisu, totiž bible Richarda II. a další významné památky, misálu Richarda II., z kterého se však zachovaly jen zlomky, jsou tak výjimečně krásné, že jsme v pokušení připsati je anglickému umělci, hlavně také proto, že se v těchto malbách objevují realistické prvky, které nesouhlasí se sklonem rýnských umělců k mysticismu.

Dále pak uvádí, že se sloh figurální malby v těchto a jiných knihách připisuje působení českých umělců, kteří přišli r. 1382 s královnou Annou do Anglie, vyslovuje se však proti této domněnce z několika příčin. Hlavním důvodem odmítavého stanoviska je to, že dolnoněmecké nápisy v bibli Richarda II. mluví spíše pro účast kolínského než českého umělce.

Dále pak byla podle ní Praha Karla IV. mezinárodním střediskem umělců, kteří nevytvořili jednotného osobitého slohu. Malby pro Karla IV. na Karlštejně ukazují značné slohové různosti: pracovali o nich Tommaso da Modena, Dětřich pražský a Mikuláš Wurmser ze Strassburka. Ovšem některé z těchto maleb, jako krásné „Ukřižování" z kaple sv. Kateřiny, připomínají svou měkkou technikou, vážností citového obsahu a realismem některých portrétních typů, prodchnutých humorem, miniatury anglické, avšak není zapotřebí mysliti na Čechy, když takovýto účinek mohl v Anglii vzbuditi také vliv dolnorýnských umělců[1].

Autorka pak uvádí dále, že shody, ostatně ne příliš značné, mezi některými anglickými rukopisy a biblí Václava IV. vznikly snad tak, že čeští malíři miniatur převzali některé slohové zvláštnosti od umělců rýnských, kteří za Karla IV. pracovali v Praze. Ještě pozdější rukopis české školy, a to hodinky z r. 1465 ze sbírky Dysonovy – Perrinsovy, je zdoben miniaturami s postavami, jejichž typ obličeje připomíná anglické miniatury, V tomto případě vyšel pak vliv – možno-li o něm mluviti – naopak z Anglie[2].

Těmito několika větami snažila se autorka objasniti zajímavý, avšak dosti obtížný problém, způsobila však podle našeho názoru ještě větší zauzlení. Jedna otázka, kterou nadhazuje,

[1] Saunders na uv. m. 138.
[2] Saunders na uv. m. 139.

nepotřebuje po základních pracích o českých miniaturách doby Karla IV. a Václava IV. dalšího našeho zkoumání; totiž ta, měli-li dolnorýnští, hlavně kolínští umělci vliv na českou malbu doby Karla IV. a Václava IV. Tehdejší stav kolínského malířství byl takový, že je působení malby kolínské na vznik nového českého slohu iluminátorského za Karla IV. vyloučeno. Ona autorka je první, která tuto otázku nadhazuje, avšak bez jakéhokoli dukazu, kdežto práce výše jmenovaných autorů, sledující velmi pečlivě vzájemnost možných styků mezi různými oblastmi umělecky významnými, neměly doposud příčiny předpokládati vůbec nějaký vliv umění kolínského a dolnorýnského na umění české.

3. Otázka některých shod mezi kolínskou a českou malbou ke konci XIV. století není sice bez zajímavosti, bude však nutno věnovati tomuto problému více pozornosti, aby se dokázalo, že tyto shody lze lehce vysvětliti společným pramenem kolínského malířství a některých maleb českých, totiž vlivem umění francouzského. Prakticky prozatím nemá tato otázka většího významu pro náš další rozbor, zvláště uvědomíme-li si to, co bylo shora řečeno, že se totiž přes bedlivý rozbor českých tabulových obrazů a miniatur po r. 1360 nenašla sebe menší stopa vlivu kolínského nebo jiné dolnorýnské oblasti. Vývody autorčiny jsou v těchto otázkách tak hypothetické, že jen uvedení přesných a přesvědčivých dukazu mohlo by otázce vzniku nového českého slohu iluminátorského po r. 1360 dáti novou tvářnost.

Také otázka zpětného vlivu anglického umění malířského na českou malbu již v druhé polovici XV. století, jen hypoteticky nadhozená, postrádá jakéhokoli podkladu, protože je dnes již dostatečně známo, že se charakteristické typy české udržují do druhé polovice XV. jako dědictví doby Karla IV. a Václava IV. a pak ustupují typům německým, vyrostlým z nového umění nizozemského.

Stejně málo rozhodné jsou vědecké výsledky rozboru, který věnoval této otázce E. G. Millar ve své monumentálně založené práci o anglické malbě knižní[1]. Doznává, že často probíraná

[1] Eric G. Millar: English illuminated manuscripts of the XIV th and XV th centuries (Paris and Brussels 1928), str. 30 a n.

otázka o puvodu nového slohu, hlavně vznikl-li vlivem českého nebo rýnského umění, zůstává nerozřešena. Osobně má autor za to, že umělecká střediska na Rýně měla největší vliv na vznik nového slohu, a to za přispění některých soudobých francouzsko-flámských a holandských škol. Poukazuje na shodu mezi některými rukopisy anglickými a některými obrazy školy kolínské, kterým se zase přibližuje jeden z rukopisů, připsaných škole rýnské, který je dnes v Londýně[1]; upozorňuje však, že rukopisům připsaným škole rýnské chybí delikátnost provedení, kterou se vyznamenávají nejlepší rukopisy nového slohu v Anglii.

Co se týče českého puvodu, poukazuje autor na velikou bibli Václava IV., zlatou bulu Karla IV. a bibli Konráda z Vechty, vidí sice v těchto rukopisech shodu co do postav miniatur figurálních, má však za to, že okrajové ozdoby jsou zcela různé, vyjmouc snad postavy ptáku, které však v českých rukopisech jsou schematičtější než v rukopisech anglických. V každém případě nutno podle jeho mínění uvážiti, že umění v Praze za Karla IV. a Václava IV. bylo kosmopolitické, že hlavně vliv italský byl velmi silný, takže nutno dbáti toho, aby se neoznačovaly za české ty prvky, které snad byly společné několika školám malířským.

Hlavní závadou všech úvah anglických autorů o této otázce je, že nevěnovali dosti pozornosti nejnovějším výzkumům o české škole malířské. Liber viaticus, Mariale Arnesti a rukopisy Václava IV. jsou skoro jediné rukopisy české, které jsou známy anglickým historikum. Zapomínají, že literatura od dob, kdy Woltman a Woerman upozornili celý svět na českou školu malířskou, rozšířily se naše vědomosti o českém knižním malířství měrou netušenou. Zapomíná se úplně na rukopisy kapitulní knihovny v Praze, kostela sv. Jakuba v Brně, na rukopisy různých archivů, které dokazují, že nejde o ojedinělé skvělé památky, jako je bible Václava IV., nýbrž o celou velkou školu malířskou. Více kritičnosti bylo by také zapotřebí při posuzování otázky, zdali původ nového slohu anglického může míti své kořeny na Rýně. Je-li slohový rozbor dostatečně pečlivě založen a podepřen znalostí

[1] British Museum. Kings MS. 5.

všech škol iluminátorských, o které může jíti, musí se dojíti alespoň značné pravděpodobnosti. Rozbor následující dokáže na př., že snahy, podepříti vývoj anglický rýnskými nebo dokonce holandskými vlivy, nejsou správné, neboť nelze pro jejich podporu uvésti takové památky umění knižního, která by určitostí svého datování a provenience vylučovala jakoukoli pochybnost o správnosti pronesených názorů.

Otázka, která nás zde především zajímá, je ta, byl-li to opravdu nový český sloh malířský, který pusobil na anglickou knižní malbu okolo r. 1400 tak, že zpusobil značnou slohovou změnu; bude-li pak získána slohovým rozborem na tuto otázku odpověď kladná, bude nutno zjistiti, je-li třeba předpokládati zprostředkující středisko mezi malbou českou a anglickou, ať je to Kolín či Francie, či možno-li počítati s možností přímého vlivu českých rukopisu iluminovaných novým slohem, neboť eventualita třetí, přímé osobní pusobení miniátoru českých na iluminátory anglické, je podle našeho názoru vyloučena.

Také časově třeba možnost českého vlivu přesně vymeziti, protože, jak je známo, mění se právě na sklonku XIV. století sloh české malby doby Karla IV. v hravě elegantní manieristický sloh doby Václava IV., takže i otázka, která ze slohových fází českého iluminátorského umění XIV. století pronikla do ciziny, otvírá nám mnoho zajímavých perspektiv do dějin malířského umění evropského na sklonku XIV. věku.

II.

4. Bradley[1] doložil svuj slohový rozbor anglických rukopisu XIV. a XV. seznamem, který uvádí práce iluminátoru, pro posouzení slohové přeměny svrchu uvedené zvláště duležité. Většinou jsou tyto rukopisy dnes uloženy ve velkolepé knihovně Britského musea v Londýně, takže platnosti našeho úsudku nebude na ujmu, přestaneme-li ve svém rozboru většinou jen na rukopisech Britského musea, neboť ani nejnovější literatura anglická nemohla doplniti Bradleyuv seznam některým rukopisem.

[1] Bradley na uv. m. 156 a n.

jehož malby by mluvily proti domněnce vyslovené Bradleyem[1]. Pro jasnost našich dalších vývodů bude nutno, abychom krátce vylíčili stav anglického malířství knižního na sklonku XIV. století.

Jako první příklad můžeme zde uvésti velkou dvoudílnou bibli Wycliffovu, malovanou okolo r. 1380[2]. Slohový rozbor malby tohoto rukopisu přestává jen na ornamentice, protože figurálních miniatur v obou dílech bible není. Volíme za základ rozboru reprodukovaný list 105[v], který dostatečně charakterisuje ráz malby celého rukopisu (obr. 1).

Úzké pruty dělí list tak, že obě kolumny textu jsou jimi úplně orámovány a uprostřed od sebe odděleny. Z prutů vyrůstají tu a tam rozviliny posázené cesmínovými neb břečťanovými listy, jinde se pruty stáčejí v závitnice z cesmínu. Spodní konec středního prutu se zauzluje v šachovnicový páskový vzorec, který se pak rozbíhá ve dvě symmetrické rozviliny, zakončené stilisovanými cesmínovými listy a lupeny. V obou spodních rozích a v pravém horním rohu přecházejí pruty do závitnic, složených z lupenů a připomínajících poněkud větrníkový motiv, vyskytující se v českých rukopisech před malbou doby Karlovy, ba dokonce ještě v brněnském misálu probošta Mikuláše[3].

Také zlaté tečky, nasazené na vlasovité krátké výběžky z hlavního prutu, mají paralelu v českých rukopisech do r. 1360. Tím ovšem nechceme říci, že by ornamentika i toho rukopisu byla malována za českého vlivu. Naopak, již první barevný dojem mluví zřetelně proti takovéto domněnce. Modrá, růžová a temně zelená barva, jichž anglický miniátor použil, neodpovídají nikterak barevné stupnici českých rukopisů po r. 1360. V ornamentice rukopisu je několik prvků, které mluví zřetelně proti českému vlivu na miniátora rukopisu. Vytečkování lupenů, růžic a listoví

[1] Na tomto místě sluší zvláště vřele poděkovati správě oddělení rukopisů Britského musea, která s nevšední ochotou učinila autoru přístupny i rukopisy zvláště cenné, a to bez zdlouhavých formalit, které tak ztěžují práci v jiných knihovnách světového významu.

[2] British Museum, Egerton MS. 617—618. Reprodukce stránky 105[v] přináší uvedená již publikace Schools of Illumination IV, tab. 2, text str. 5, Saunders: na uv. m. 134, tab. 118.

[3] Max Dvořák: Illuminatoren na uv. m. 98, 91 a n., E. Dostál: Čechy a Avignon, na uv. m. 75.

bílými tečkami se v rukopisech českých 2 pol. XIV. století nevyskytuje, je však stálým znakem výzdoby Wycliffovy bible.

Některé ornamentální prvky připomínají tak silně románskou ornamentiku, že nebýti prvků gotické knižní výzdoby francouzské, která nejsilněji působí na sloh výzdoby rukopisů anglických, mohli bychom míti za to, že běží o výrobek dílny románské. Této okolnosti si velmi dobře všimli angličtí autoři a tak Bradley[1], nevyslovuje se zřetelně, podotýká, že okrajové ozdoby ukazují reminiscenci na dobu otonskou (t. j. císařů Otty II. a III.) a autor úvodu publikace „Schools of Illumination[2] poznamenává že se v těchto rukopisech pozdního XIV. století ukazuje návrat (reversion) k slohu školy winchesterské pozdního X. století a raného XI. Nemusíme se blíže obírati problémem, zda opravdu tradice winchesterské školy byla tak živá, že by byla působila na miniátory z konce XIV. století; stačí zde zdůrazniti, že ornamentika je plna těchto archaisujících prvků, které nelze vysvětliti příklady z malby francouzské nebo dokonce české.

5. Wycliffova bible není však jediným příkladem tohoto období anglické knižní výzdoby, neboť na př. i poměrně pečlivě provedený žaltář[3], ba dokonce ještě bible Richarda II.[4], mluví zřetelně pro to, že šlo o rozšířený způsob ornamentiky patrně různých iluminátorských dílen. U hodinek a žaltáře Add. MS. 16968 jsou románské reminiscence zvláště nápadné a také barevná stupnice modré a růžové barvy nečeského tónu mluví pro slohovou spojitost s miniaturami Wycliffovy bible.

Bradley[5] datuje rukopis do doby okolo r. 1400, je však nepochybné podle slohu jeho figurálních miniatur a podle ornamentiky, že jeho vznik nutno položiti před dobu malování rukopisů, v kterých se již objevuje ornamentika česká, protože jako v právě rozebrané Wycliffově bibli nemáme ani u tohoto rukopisu jediného českého prvku, který by nás opravňoval zařaditi jej

[1] Bradley na uv. m. 156.

[2] Schools of Illumination IV na uv. m. text 3.

[3] British Museum, Add. MS. 16968, Schools of Illumination na uv. m. IV tab. 1, text 5.

[4] British Museum, Royal MS. 1 E IX.

[5] Bradley ma uv. m. 161.

mezi rukopisy, v kterých se již ukazuje nový sloh. Naopak v tomto rukopise pronikají francouzské základy této obhroublé ornamentiky snad mnohem silněji než v bibli Egerton MS. 618.

Nechceme zde probírati otázku původu miniatur figurálních – probereme ji souborně pro všechny rukopisy později –, stačí poukázati na ještě silně francouzský ráz ornamentiky. Také linearismus podporovaný silně konturujícími bílými čarami neodpovídá rázu ornamentiky pozdější, závislé na českých vzorech. Autoři úvodu publikace Schools of Illumination [1] také připomínají zcela správně, že rámování některých miniatur gotickým kvadrilobem a dvojení miniatur v kvadrilobech nad sebou připomíná žaltář královny Marie, malovaný na začátku XIV. stol. za silného vlivu pařížské školy iluminátorské [2]. To všechno znamená, že rukopis Add. 16968 ukazuje ve větší míře než Wycliffova bible na souvislost s anglickými dílnami první polovice XIV. stol., že se však ornamentika zásadně nikterak neliší od ornamentiky Wycliffovy bible.

Srovnáme-li všechny tyto rukopisy XIV. stol. s výtvory anglických iluminátorů ze začátku téhož století, je nápadný jistý úpadek. Nechceme se zde pouštěti do rozboru otázky, přísluší-li anglické nebo francouzské malbě gotické vudčí místo, chceme jen upozorniti na známou již okolnost, že proti bohatosti, rozmanitosti a nádheře okrajových ozdob rukopisu rázu žaltářeRoberta Ormesbyho, žaltáře královny Marie, žaltáře Gorlestonského nebo žaltáře rodiny St. Omer ukazují rukopisy námi shora uvedené značné ochuzení jak po stránce ornamentální, tak i v miniaturách figurálních.

Avšak i když srovnáme poměrně skrovné práce první polovice XIV. století s pruměrnými malbami z konce téhož století, nemá provedení, lehkost ornamentiky a barev, ohebnost a elegance linie rukopisu starších tak lehko příkladu v rukopisech z konce století. Správně bylo poznamenáno, že ornamentika, která v první polovici XIV. století ukazuje mnoho naturalistických prvků, propadá v druhé polovici jisté geometrisaci.

Mohlo by se říci, že výjimkou mezi těmito rukopisy slohově zaostalými a většinou hrubě provedenými je skupina, kterou se-

[1] Schools of Illumination IV, str. 5.

[2] Vitzthum: Die Pariser Miniaturmalerei von der Zeit des hl. Ludwig bis zu Philipp von Valois, 77 a n.

stavil Millar[1] a která byla podle jeho mínění malována pro rodinu Bohunů. Millar dokonce má za to, že nový rozvoj anglického iluminátorského umění v druhé polovici XIV. století vznikl patronací této rodiny. Své mínění podpírá šesti rukopisy, z nichž pět je mezi sebou velmi příbuzno, kdežto šestý je poněkud odlišného rázu.

Jak Millar sám poznamenává, je sloh výzdoby těchto šesti rukopisů zvláštní a lze těžko určiti, z jakých předpokladů vlastně vznikl. Souhlasíme s Millarem, že připisuje rukopisy malíři anglickému. Ornamentika všech rukopisů rodiny Bohunů, mezi nimi také známého žaltáře Humphreyova, zakládá se na ornamentice starších rukopisů anglických. Jako v žaltáři rodiny St. Omer nebo v žaltáři Gorlestonském vplétá miniátor Humphreyova žaltáře medaliony s jednotlivými příběhy ze svatých dějin do okrajového rámu a dělí velké iniciály na několik polí vyplněných samostatnými obrazy. Tento způsob zjistíme i v ostatních rukopisech této skupiny. Nezvyklé je používání gotických architektonických detailů podobných věžkám při rámování sloupců textu[2].

Je to zvláštnost celé skupiny, která však vznikla spíše z originálního nápadu miniátora nebo iluminátorské dílny než z napodobení cizího vzoru. Jinak se nevyskytují v ornamentice rukopisů, hlavně ne v ozdobě šestého rukopisu, žaltáře z vídeňské Národní knihovny[3] takové dekorativní prvky, které bychom neznali z rukopisů starších. Je to obvyklá ornamentika, používající lišty, prutů, cesmínových a břečťanových listů, nitek, nárožních medailonů, zkrátka ustálené tvaromluvy dostatečně známé z rukopisů francouzských a anglických první pol. XIV. století. Vycházíme-li z ornamentiky, nemůžeme souhlasiti s míněním Millarovým, že by tyto rukopisy znamenaly začátek renaissance anglického iluminátorského umění.

V dekorativních tvarech jsou tyto rukopisy tedy úplně konservativní a zakončují spíše jistý vývoj, nemají však jediného prvku, který by ukazoval do předu. O figurálních miniaturách těchto rukopisů a jejich rázu zmíníme se později.

[1] Millar na uv. m. 25.

[2] Millar na uv. m. tab. 60—64, 68—69.

[3] Millar na uv. m. 67, tab. 70.

Také další rukopis, popsaný Millarem[1], misál Mikuláše Lyttlingtona, opata westminsterského, malovaný v letech 1383—84, ukazuje nám všechny znaky anglického iluminátorského způsobu, jejž jsme charakterisovali při popisu bible Wycliffovy. Správně spojuje Millar tento rukopis s vídeňským žaltářem rodiny Bohunů a poznamenává, že je dobrým příkladem pro poslední fáze anglické knižní výzdohy před vznikem nového slohu.

6. Skoro všechny charakteristické znaky ornamentiky Wycliffovy bible námi rozebrané vyskytují se však také v nádherné bibli, malované snad pro krále Richarda II., o níž Bradley tvrdí, že se v ní ukazuje již silný český vliv[2].

Ornamentika tohoto rukopisu má opravdu takové prvky, které jsou zřejmým důkazem, že miniátorovi nebyla neznáma ornamentika česká. Protože však používá i ornamentiky starší, nutno zařaditi tento rukopis mezi práce slohu přechodného. Autor textu publikace Britského musea „Schools of Illumination" nadhazuje při popisu dvou reprodukcí miniatur právě tohoto rukopisu zajímavou otázku, o které jsme se již zmínili, zda nebyl „český sloh" do Anglie uveden dolnorýnskými umělci, kteří byli v průvodu královny Anny české, protože dvě miniatury mají nápisy v dolnoněmeckém nářečí. Otázka tato má dosti značnou důležitost, neboť, pokud vidíme, je tato bible, domněle Richarda II., jeden z prvních rukopisů, alespoň částečně malovaných ornamentikou českou.

Vyjdeme ve svém rozboru opět od listů reprodukovaných v „Schools of Illumination". Zvláště dobře se hodí reprodukce listu 229 (tab. 5), provedená v barvách a poskytující přibližně správný dojem originálu. Do levé kolumny textu jsou zasazeny dvě iniciály „I" a „S", které jsou malovány celkem ještě podle staršího způsobu, kdežto v obou miniaturách pravé kolumny „I" a „V" projevují se již prvky české. Obě písmena levé kolumny mají zlatý podklad, který je skoro úplně pokryt spletí modrého prutu, vybíhajícího tu v modré, tu v růžové lupeny, takže celá

[1] Millar na uv. m. 28—29, 68, tab. 71—72.

[2] Je to rukopis British Museum Royal MS. 1 E IX. Bradley na uv. m. 157, 161 v přehledu výslovně uvádí: Strong Bohemian influence; Schools of Illumination IV, tab. 4, 5 text 6, Saunders na uv. m. 134, 137, tab. 119—121, Millar, na uv. m. 31—32, tab. 74—78.

miniatura působí jako mosaika. Po pravé straně zlatého pole písmene „I" táhne se úzký pruh barvy růžové, který spolu s modrým prutem vlastně naznačuje písmeno, jehož forma jinak nikterak neodpovídá tvaru „I". Úzký tento pruh je zdoben bílým čárkovým ornamentem, bílé čárky dělí spletený modrý prut, bílé tečky a čárky jsou nasazeny na modré a ružové lupeny. Do zlatého podkladu jsou vtlačeny tečky, které doprovázejí linii prutu a lupenů.

Písmeno „S" má podobnou ornamentální soustavu rázu mosaiky, jenže jeho forma je zřejmě vyznačena. Úzký prut, který tvoří horní linii písmene, rozděluje se v prvním záhybu na širší pruh, který se pak v druhém záhybu opět zúžuje do prutu. Horní polovice písmene je modrá, spodní červená. Střední pruh, vyplněný páskou stočenou na způsob vývrtky, je z polovice modrý a z polovice růžový. Možno ihned zde poznamenati, že tato písmena, rozdělená na modrou a růžovou polovici, jsou v celé bibli velmi hojná a hned písmeno „V" v pravé kolumně, umístěné v stejné výši jako právě popsané „S", je provedeno v stejných barvách, jenže s tou variací, že v levém břevnu písmene je vrchní polovice vymalována barvou ružovou se spodní barvou modrou, v pravém břevně pak obráceně. Písmena pravé kolumny jsou jen co do modré a růžové barvy podobna písmenum levé kolumny, jinak je slohový rozdíl dosti značný.

U horního písmene „I" pravé kolumny základní forma vlastně zase zaniká a není tu ani úzkého pruhu, který by ji alespoň částečně naznačil. Na zlatém podkladě je z ružového a bílého prutu vytvořený čtverec, v kterém vidíme sv. Jeronýma, stojícího v červeném šatě před gotickou skříní nalevo a otvírajícího dvířka skříně, v které jsou uloženy dvě knihy. Napravo v rohu je sedátko, na které je položen široký červený klobouk světcův, půda v popředí je temně zelená, až skoro černá, pozadí je červená plocha zdobená zlatým kosočtvercovým ornamentem. Modrá skříň nalevo jedině snad naznačuje základní tvar písmene „I". V pravém horním a spodním rohu vinou se okolo ružového kolmého prutu krátké akantové rozviliny v barvě růžové a modré.

Spodní miniatura „V" je zase v základní formě úplně přesně provedena a vyplněna akantovou páskou stočenou do roztažené

závitnice anebo vývrtky barvy modré a růžové. Nároží mezi zlatým rámujícím prutem jsou vyplněna barvou temně červenou, pokrytou zlatými čtverci, vyplněnými zlatými křížky. V středním poli stojí prorok Joel na temně zeleněčerné půdě, pokryté ornamentalisovanými květinkami, v modrém a růžovém šatě, před červeným pozadím, před nímž vidíme polopostavu Boha otce nad stilisovanými oblaky. Od úst Boha otce vychází stočená bílá páska s černým latinským nápisem. Pozadí je rozděleno zlatými čarami na širší a užší pásy, v nichž se střídá nápis provedený zlatou barvou s nitkovým zlatým ornamentem hrotitých tvarů.

Všechny tyto miniatury jsou úzce spojeny s ornamentálním rámem, který obepíná kolumny uprostřed a po stranách bez jakékoli mezery. Právě tento bohatý ornamentální rám se ku podivu shoduje se staršími iluminátorskými pracemi anglickými, v kterých se nepozoruje ještě český vliv, a vylučuje podle našeho mínění domněnku, že by autorem maleb mohl býti český nebo dolnorýnský miniátor, neboť velké iniciály s novými českými prvky jsou výzdobným rámem staršího slohu skoro organicky tak svázány, že nemůže býti pochybnosti o tom, že dílo povstalo v dílně anglické, ovšem nepřipustíme-li domněnku, že velké iniciály nového slohu byly ponechány iluminátorem okrajových ozdob nevyplněny pro malíře vyškoleného již novým slohem. Proti tomu však mluví několik velmi závažných námitek, jak uvidíme později.

Základem ornamentálního schematu všech okrajových ozdob této bible je modrý neb ružový prut, podložený zlatou lištou, stejně širokou jako prut. Rámující prut se v nárožích, často také uprostřed, nejčastěji však tam, kde se spojuje s prutem dělícím kolumny, zauzluje do ornamentálních medalionů, majících tvar tu šachovnice, tu zase kruhu nejrozmanitějším způsobem propleteného. Mezi takovými koncentračními body oddělují se od něho kratší nebo delší rozviliny zakončené gotickými trojlístky nebo stilisovaným cesmínem, nebo zlatými tečkami osázenými vláskovým ornamentem. Jinde zase zříme stilisované kalichy květinové nebo stáčející se lupeny, zkrátka značné ornamentální bohatství, pro které máme nejbližší vzory částečně v předcházející gotické malbě anglické nebo francouzské, částečně pak v malbě románské.

Vedle všech prvků starší ornamentiky, jež jsme zjistili ve Wycliffově bibli, ukazují se však, jak již bylo poznamenáno, také prvky ornamentiky české. Je to především akantový list, který se zde v různých tvarech objevuje jako obohacení staršího dekorativního schématu. Má dosti jemné formy, přece však pozná každý znalec české ornamentiky ihned, že nejde o původní práci českou, nýbrž o malbu, která českou ornamentiku již poněkud pozměnila. Neobvyklý u českých rukopisů je tvar akantové výplně různých iniciál tohoto krásného rukopisu (obr. 3).

Akant je tu stočen v roztaženou závitnici (vývrtku), která se přizpůsobuje tvaru písmene [1]. V popsané již iniciále „V“ listu 229 dělí se pak tato závitnice na část modrou a růžovou. Pro tuto nápadnou zvláštnost máme příklady v novém slohu českém, avšak ne tak hojné, abychom mohli říci, že toto dělení písmene odpovídá ustálenému zvyku miniátorů [2].

Ani ze soudobé knižní malby francouzské nemohl tento detail vniknouti do dílen anglických iluminátorů, protože se v malbě francouzské nevyskýtá. Přesto však nechtěli bychom možnost českého puvodu tohoto prvku zcela vyloučiti. V některých miniaturách našeho rukopisu se totiž střídají barvy jinak, a to docela tak, jako v iniciále „B“ listu 143 zmíněného brněnskéko misálu č. 12. Tak je i initiála „B“ listu 143 anglické bible Richarda II. provedena v barvách temně červené a ružové (obr. 2), iniciála „H“ listu 41v taktéž, a u této iniciály se opakuje tato hra střídajících se barev ružové a červené dokonce v páskovaném oděvu muže obráceného k nám zády a stojícího úplně na levo v miniatuře plnící iniciálu.

Tyto anglické iniciály dělené na ruznobarevné půlky vnucují nám domněnku, že snad přece některý český rukopis dal anglickému miniátorovi námět, který se časem přeměnil v ustálenou praxi, neboť toto barevné dělení iniciály známe také z jiných soudobých rukopisů anglických, jak uvidíme v dalším rozboru. Ještě

[1] Krásné příklady jsou na obou listech reprodukovaných v publikaci Schools of Illumination IV. tab. 4, 5. Jsou to písmena V listu 229, T a V listu 227.

[2] Uvádíme zde iniciálu B listu 143 misálu č. 12 z brněnské svatojakubské knihovny, která je v horní části malována barvou ružovou, ve spodní pak rumělkovou. Rukopis je malován okolo roku 1370. Sr. E. Dostál: Iluminované rukopisy svatojakubské knihovny v Brně, na uv. m. 306.

jeden značný formální rozdíl mezi českým akantem a akantem anglické bible nutno zde zdůrazniti. U akantu anglických miniatur je střed stočené rozviliny vytečkován bílými tečkami zrovna tak jako ornamentální prvky slohu staršího a také okraje akantu jsou často vroubeny jemnými bílými čárkami. Je to podrobnost u českých miniátorů naprosto neobvyklá, kterou lze vysvětliti jen ze starší dílenské praxe anglických miniátorů. Také tato zvláštnost se nevyskytuje jen u bible Richarda II., nýbrž můžeme ji zjistiti také v jiných anglických rukopisech té doby.

Tím však rozdíly mezi českými malovanými knihami a anglickou biblí nejsou vyčerpány. U českých ornamentálních prací má nadvládu stilisovaný akant, u bible anglické starší ornamentální prvky, kdežto akant je jen poměrně vzácným doplňkem ustálené ornamentiky. Velmi dobře to ukazuje reprodukce celého listu 227 [1].

V iniciálách „T“ a „V“ tvoří akant výzdobu břeven písmene, pak se točí ve dvou krátkých závitnicích kolem prutu ohraničujícího pravý okraj listu; toť vše, jinak je bohatá výzdoba listu úplně ovládána ještě starším ornamentálním způsobem. Jsou to stilisované kalichy rostlin, stočené listy tvaru lžíce, tak charakteristické pro anglickou knižní malbu této doby [2], zlaté tečky s vláskovou ozdobou, pletence, šachovnice, medaliony z lupenů, zkrátka ornamentika, kterou jsme zjistili také ve Wycliffově bibli.

Jen ještě jeden ornamentální prvek kromě akantu by mohl býti českého původu, totiž filigránový ornament, který zdobí pozadí některých figurálních miniatur místo obvyklého ornamentu čtvercového a kosočtvercového. Tak na př. pozadí iniciály na listě 227 je zdobeno filigránem, rovněž tak pozadí krásné miniatury „B“ listu 143, ba vyskytuje se dokonce jednou červený filigrán na černém podkladě [3].

Protože je ve francouzských miniaturách té doby používání filigránu poměrně řídké, v českých miniaturách však velmi časté, možno míti za to, že angličtí miniatoři vzali tento způsob výzdoby

[1] Schools of Illumination IV, tab. 4.
[2] Schools of Illumination IV, text 3.
[3] Iniciála „V“ listu 193.

z knih českých, nelze však to dokázati s takovou jistotou jako u českého akantu.

Ještě jedné podrobnosti nutno si zvláště všimnouti. Břevna iniciály „L“ listu 31ᵛ jsou zdobena medaliony, do kterých jsou namalovány hlavy starců v silné modelaci, tedy způsobem, který se velmi často objevuje v rukopisech českých. Je to camaieu, při kterém je všechno provedeno v různých odstínech jedné barvy, tedy nejen akantové listoví, které tvoří obyčejně výplň břeven písmen (v tom smyslu je většina českých miniatur provedena en camaieu), nýbrž i scény figurální, které doprovázejí v břevnech písmene hlavní příběh, znázorněný uprostřed písmene. Takové figurální camaieu najdeme i v bibli Richarda II. Je to uvedená již iniciála „L“ listu 31ᵛ, iniciála „E“ listu 50ᵛ a iniciála „O“ listu 166, u které je souvislost s českými miniaturami zvláště nápadná, neboť jedno břevno písmene je vyplněno drakem v červeném camaieu, úplně podobným drakům tak oblíbeným v ornamentice českých iluminátorských dílen. Právě tyto miniatury, při nichž pro hlavy andílků (list 50ᵛ), hlavy starců (31ᵛ) a hlavu draka (list 166) bylo použito camaieu, jsou podle našeho názoru také znakem souvislosti mezi anglickou a českou malbou.

Můžeme však jíti ještě dále. Všechny figurální iniciály jsou malovány způsobem, na který podle našeho názoru pusobil český zpusob knižní výzdoby. Je všeobecně známo, že je ve francouzských rukopisech té doby spojení figurální miniatury s iniciálou výjimkou. V převážné většině jsou francouzské iniciály čistě ornamentální a miniatura figurální je samostatný obraz, který doprovází text tak, že buď zaujímá celý list, nebo doplňuje kolumny textu, takže vzniká z těchto obou složek ucelený obraz výzdoby celé stránky.

Také v českých rukopisech najdeme samostatné miniatury na celých stránkách, jako na př. kanonové listy v misálech, jsou to však výjimky, způsobené většinou účelem miniatury, a pravidlem je naopak jako v italských rukopisech figurální miniatura spojená s iniciálou v harmonicky vyřešený dekorativní celek.

Bible Richarda II. je zdobena více než 150 iniciálami, z nichž jen 28 iniciál je ornamentálních, kdežto všechny ostatní jsou zdobeny některým figurálním námětem, vztahujícím se k textu. To

ukazuje, že tu nejde o francouzský způsob knižní výzdoby. Nemáme jediného figurálního námětu mimo iniciály a všude jsou jak figurální, tak i ornamentální iniciály spojeny s rámem v pevný celek.

Mohlo by se namítati, že i starší anglické rukopisy, jako žaltář Tenisonův, Humphreyův a j., znají již tento systém knižní výzdoby. Ale přece je jen značný rozdíl mezi staršími anglickými miniaturami a výzdobou bible Richarda II. U dřívějších anglických rukopisů je figurální náplně miniatur použito tak, že doplňuje ornament iniciály, t. j., je sama ornamentalisována, jak ukazuje velmi krásně na př. žaltář Gorlestonský nebo žaltář Humphreyův. Nedivíme se tedy, že je v těchto starších anglických rukopisech jedna iniciála vyplněna několika scénami, vsazenými do ornamentálního rámu tak, aby figurální námět pokud možno nejméně rušil ornamentální ráz celé iniciály, aby byl celkový dojem přes figurální námět pestře mosaikový.

U miniatur bible Richarda II. je každá scéna vsazena isolovaně do iniciály, postavy mají volnost pohybu a také stilisace postav nejde tak daleko, aby se mohlo mluviti o ornamentalisaci postav.

Tu však přicházíme k důležité otázce, odkud totiž čerpala anglická malba své předlohy pro miniatury figurální. Bylo by možno pomýšleti na tři prameny, a to na soudobou malbu francouzskou, italskou a českou. Podle našeho názoru bude však lépe probrati tuto otázku až po ukončení rozboru ornamentiky nového slohu anglického.

Vraťme se proto k rozboru ornamentiky. Okrajová výzdoba listu 209 připomíná silně některé listy bible malované Janem z Opavy[1] tím, že ve všech nárožích jsou medaliony z akantových květů, jaké právě najdeme v díle Jana z Opavy. Tento list anglické bible spolu s výzdobou listu 276 ukazuje zřetelně, že anglický miniátor musil znáti české předlohy, a to podle našeho mínění ještě rukopisy doby Karla IV., neboť nikde v celém rukopise není stopy po tom, že by byl miniátor znal již mnohem volnější a dekadentně elegantní ornamentiku rukopisů českých, vzniklých v době Václava IV. Naše mínění, že jde o miniátora, který čerpal své orna-

[1] Dvořák: Illuminatoren na uv. m. obr. 22, tab. XIV – XVI, Dostál: Čechy a Avignon na uv. m. obr. 29.

mentální vzory z českých rukopisu, malovaných přibližně v letech 1370—1380, potvrzuje jen domněnku, že bible vznikla za panování Richarda II., a to snad v té době, kdy vztahy obou zemí byly sňatkem anglického krále s českou princeznou zvláště živé.

7. Pro posouzení otázky, jak dalece působila česká malba na malbu anglickou, je velmi důležitá také nová barevnost anglických miniatur. Nesetkáváme se již se špinavě modrými a růžovými tóny, nýbrž s barvami svítícími, jasnými jako v rukopisech českých. Nemůžeme říci, že by byl anglický miniátor napodobil přesně lehké barvy českých miniatur, zůstává ještě malé residium starší barevné stupnice, avšak přes to je rozdíl mezi biblí Wycliffovou a biblí Richarda II. co do barev tak značný, že by již jen tato okolnost mohla býti hlavním charakteristickým znakem velké slohové přeměny.

Zase by bylo možno vysloviti domněnku, že si angličtí iluminátoři vzali své předlohy přímo z italských rukopisů, které měly tak značný vliv na rozvoj nové české barevné stupnice rukopisů Karla IV. a Václava IV., avšak každý, kdo zná české rukopisy té doby, ví velmi dobře, že je přece jen rozdíl mezi sytými svítivými barvami italskými, nasazenými často beze zření k barevné harmonii vedle sebe, a jemnou barevnou stupnicí českou, skládající se z mnohdy lomených, nikoli však špinavých barev, přizpůsobenou tomu, aby vzbudila v pozorovateli hlubokou estetickou sensaci jak jemnou hrou lineární, tak hlavně barevnou harmonií, která je v té době charakteristickým znakem jen dílen českých.

Ohlas této harmonické barevnosti máme také ve výzdobě bible Richarda II. a právě také proto nelze pochybovati o tom, že anglický miniátor měl před sebou takovou předlohu, která mu dávala úplně bezprostřední silný dojem nové harmonické barevnosti. Také tedy z tohoto důvodu vylučujeme možnost, že by se byl anglický miniátor naučil nové barevnosti z druhé ruky, t. j. u některého miniátora dolnorýnského, neboť je všeobecně známo, že němečtí napodobitelé českých miniatur té doby nemají již tak jemné vytříbené barevné cítění jako miniátoři čeští a že docházejí často k silným barevným dojmům se silnými barevnými kontrasty, které se nikterak neshodují s elegantní barevnou stupnicí

mdlých lomených a stlumených barev, která je znakem české školy malířské.

Mnoho z této lehké graciósní mluvy barev nalézáme v bibli Richarda II., takže máme o důvod více, abychom předpokládali přímý styk anglických miniátorů s výrobky českých dílen iluminátorských. Dále posiluje toto pozorování naši domněnku, že vzorem anglických miniátorů byly české rukopisy hlavně z let 1370—1380, protože se v době Václavově česká barevná stupnice mění tak, že bychom musili v anglické bibli pozorovati alespoň stopu barevného bohatství a pestrosti Václavovy doby.

Tím můžeme skončiti náš rozbor ornamentiky bible Richarda II. Shrnujeme jeho výsledky takto: Jde o rukopis, kde se starší a nový způsob anglických iluminátorských dílen okolo r. 1390 spojují tak, že není podle našeho názoru možné, aby miniatury byly malovány některým malířem, který by se dobře nevyznal v starší ornamentice. Z této a z jiných uvedených příčin vylučujeme možnost, že by se byla anglická malba té doby seznámila s českým novým slohem doby Karla IV. a Václava IV. prostřednictvím malby dolnorýnské.

Český vliv na novou ornamentiku mohli jsme zjistiti nepochybně: nerozřešena zůstává prozatím otázka, jak dalece působila i figurální malba českých iluminátorů na dílny anglické. Podle ornamentiky a jejího vývojového stupně bychom soudili, že na miniátora bible Richarda II. působil některý český vzor, malovaný ještě v tradici knižní výzdoby za Karla IV. Nápadné je, že nemáme ve výzdobě celé bible nejmenší drolerie a že anglický miniátor vůbec nezná symboliku ornamentiky rukopisů malovaných pro Václava IV.

8. Další rukopis, který vznikl bezpochyby alespoň ve své druhé části současně s biblí Richarda II., je krásný pontifikál, uložený rovněž v Britském museu[1].

Tento pontifikál se zcela zřetelně dělí na dvě části. Část první do listu 131 je iluminována starším způsobem, a to ve velmi hrubém provedení a v hrubých formách. Tato část sama

[1] British Museum, Lansdowne MS. 451, W. H. Frere: Pontifical services, Alcuin Club collections III (1901), str. 90—91, 105—109, 111, Alcuin Club collections IV (1901), tab. X, XI.

o sobě byla by velmi vhodným příkladem pro úpadek anglického iluminátorského umění v 2. pol. XIV. století. Zcela nepochybně pusobila na miniátora této části ještě tradice anglických velkých dílen z první polovice XIV. století, jak dokazuje na př. velmi dobře miniatura s Nejsvětější trojicí na listě 5. Ta je zároveň dokladem toho, jak se ornamentalisace rukopisů první pol. XIV. století zvrhla v povrchní schema bez barevné a lineární harmonie.

Nápadná je obhroublá silná plastika, která nám připomíná některé hrubší práce boloňské. Příklady pro tuto plastiku hrubých forem poskytují nám na př. miniatura listu 48 se dvěma hlavami, nebo draci na listě 56[v], kteří se navzájem pohlcují. Také ornamentika ukazuje sice na puvod ze starší gotické ornamentiky francouzské, avšak naturalistické tvary francouzské jsou často velmi hrubě znetvořeny.

Celkem tedy tato část rukopisu činí dojem výrobku dílny velmi zaostalé, která mnohem více než kterýkoli jiný rukopis svědčí o hlubohém úpadku anglických dílen iluminátorských před recepcí prvků našeho českého slohu.

Od listu 132 se začíná a na listě 249 se končí druhá část, která snad ještě lépe než bible Richarda II. ilustruje vnikání české ornamentiky do anglických dílen iluminátorských. V okrajových ozdobách listu objevuje se najednou akant krásných harmonických forem a barev.

Figurálních miniatur je poměrně málo, avšak tam, kde se vyskytují, jsou rovněž opravdovou ozdobou listu. Miniatury jsou menší než v bibli Richarda II. — totiž největší jsou 5 × 5 *cm*, kdežto v bibli u Richarda II. je průměr 10 × 10 *cm* —, avšak jemností barev a provedení, jemně vytříbenými formami patří tyto miniatury k nejkrásnějším ze začátků nového anglického slohu. Podivuhodně dokonalý je také lesk zlata, nanášeného na skoro úplně bílý assis; zlaté lístky jsou tu tak úplně a tak čistě vyleštěny jako v málokterém rukopise anglickém. Dalším českým prvkem vedle krásného akantu je i v tomto rukopise krásný filigránový ornament (listy 130, 198); na starší anglický zvyk pak ukazuje vytažení akantu do vláskových dlouhých linií, zakončených většinou zlatou tečkou, od které se pak táhnou ještě jemné vláskové ozdoby.

Typicky anglická je také forma některých ornamentálních

prvků: tak vidíme zase listy tvaru lžicovitého a jiné formy, které se objevují jak v bibli Wycliffově, tak i v bibli Richarda II. Ani v tomto rukopise není drolerií. Směna barev akantu zdobícího iniciály, o které jsme mluvili obšírněji u bible Richarda II., je i zde charakteristickým prvkem. Tak na př. vidíme na listě 198 iniciálu v střídajících se barvách modré a oranžově červené. Barvy jsou tak dobře sladěny jako u vynikajících rukopisů českých. V nárožích ornamentiky listu 198 vidíme dokonce ornamentální medalion podobný českému motivu větrníkovému, o kterém jsme se již rovněž zmínili, avšak podobnost není tak nápadná, abychom mohli s jistotou tvrditi, že je i tento motiv převzat z ornamentiky české.

Jako u Wycliffovy bible a u bible Richarda II. je i zde kostra ornamentiky, která tvoří úplný rám okolo kolumny písma, prut barvy ružové nebo modré, podložený úzkým prutem zlatým, ke kterému se připojují buď akantové rozviliny nebo lineární ornament podobající se pavímu péru, a jiné ornamentální prvky, jako lupeny, lístky a pod. Bylo by možno celkem říci, že v této druhé části pontifikálu má nadvládu ornamentika závislá na českých vzorech, vedle ní však můžeme zjistiti i dostatek prvku ornamentiky starší, zcela nenápadně se splétajících s ornamentikou novou, takže není pochybnosti o tom, že i tato část rukopisu byla iluminována miniátorem anglickým, který se sice dokonale naučil novému zpusobu výzdoby, u kterého však školení v ornamentice starší bylo ještě tak silné, že se tu a tam projevilo v připomínaných formách ornamentiky starší.

Zase nasvědčují jak tvary. tak i zvláště harmonické barvy akantové výzdoby tohoto listu tomu, že miniátorovi byla ještě neznáma volnější ornamentika rukopisů václavských, takže se i zde musíme domnívati, že byl anglickému miniátorovi vzorem některý český rukopis ještě z doby Karla IV.

9. Okolo r. 1400 byl v Anglii k jedné francouzské kopii o Alexandrovi připojen cestopis Marca Pola: Le livres du Graunt Caam[1]. Ornamentální výzdoba této části rukopisu ukazuje v některých částech tak nápadnou podobnost s dekorací bible Richarda II., že

[1] Oxford, Bodleian Library, MS. Bodley 264, listy 218—271 v, Millar na uv. m. 36, tab. 86—87.

se kloníme k mínění, že je ornamentika obou rukopisů dílem jedné iluminátorské dílny, ne-li jednoho miniátora. Je to hlavně první partie rukopisu do listu 224, jejíž jak celkový systém dekorace, tak i tvary podrobností s barvami mluví pro naši domněnku.

Rozborem figurálních miniatur potvrzuje se naše pozorování slohovou shodou v podání postav a krajiny, takže oxfordský rukopis je dokladem toho, že při výzdobě bible Richarda II. nešlo snad jen o ojedinělý výkon některého miniátora při dvoře Richarda II., nýbrž že iluminátor vyzdobil asi několik knih stejným způsobem jako bibli Richarda II. Jedna miniatura oxfordského rukopisu má signaturu Johannes me fecit[1], nebylo však doposud možno zjistiti, kdo je tento zajímavý iluminátor.

10. Ještě jedno dílo anglického iluminátorského umění z doby okolo r. 1400 je spjato se jménem Richarda II., totiž nádherný misál, malovaný beze vší pochyby stejně jako bible Richarda II. pro potřebu královské kaple. Bohužel se nám tento krásný rukopis nezachoval úplný. Miniatury jak figurální, tak i ornamentální byly vyříznuty a asi jen část těchto miniatur zachovala se nám ve dvou kodexech Britského musea[2].

Právem poznamenávají všichni angličtí autoři, že rukopis celý byl nepochybně neobyčejně bohatý a nádherný, neboť i dochované fragmenty svědčí o zvláštní pečlivosti provedení a o bohatství výzdoby.

Nejen svou bohatostí, nýbrž hlavně i slohem miniatur nabývá tento kodex zvláštního významu pro naši otázku. Jak ve figurálních, tak i v ornamentálních iniciálách možno rozeznati dva slohové a vývojové stupně jako u rukopisu námi již rozebraných.

Ornamentální iniciály, které plní většinu obou svazku, majících dohromady na 350 listů polepených vyříznutými miniaturami, možno rozlišovati podle toho, jakou měrou byly při jejich výzdobě již recipovány prvky české. Hned předem budiž připomenuto, že iniciály, které ukazují všechny znaky staršího slohu,

[1] Millar na uv. m. 36, tab. 87 b.

[2] British Museum. Add MS. 29704, 29705. Schools of illumination IV, tab. 3, text 5—6. British Museum. Guide to the exhibited manuscripts, part III (London 1912), tabulka před stranou 21. Saunders, na uv. m. 137 bez vyobrazení. Millar na uv. m. 32, tab. 79—81.

jsou v převaze proti iniciálám zdobeným již ornamentikou českou.

Všechny ornamentální prvky, charakteristické pro vývojový stupeň anglické malby knižní námi doložené Wycliffovou biblí Egerton MS. 618, vyskytují se i zde v okázalé nádheře: iniciály vytvořené ze spletených prutů: výplně z romanisujících lupenů, posázených bílými tečkami, kroužky a čárkami: ružice s hroty mezi jednotlivými listy: gotické trojlístky břečťanové: listy podobné lžícím: zvonkovité a kosočtvercové listy, rohové medaliony, které se však objevují také při přechodu iniciály do rámu okolo písma: lupeny seřazené pravidelně nad sebou podél prutu: kasetovaná nároží mezi iniciálou a rámem; ba dokonce z ornamentiky francouzské fantastická zvířata v medalionech; zlaté tečky sedící na vláskových tyčinkách, ke kterým se ještě připojují vláskově úponkovité lineární ornamenty, podložené barvou zelenou; čárkové ornamenty podobné pavímu péru; tečkování a kroužkování zlata, ne příliš jasně vyleštěného; temná zakalená modrá a růžová barva jako základní prvky barevné stupnice. Toť všechno prvky, které jsme zjistili také u ornamentiky Wycliffovy bible a které se zde vyskytují v tvarech dosti dokonale provedených, takže ihned na první pohled vidíme, že miniátor vykonal svou práci tak, jak nejlépe dovedl.

Ale přes to pusobí tato ornamentika jako celek docela jinak než ornamentika českých rukopisů doby Karlovy. Zejména se nevyrovná anglická ornamentika české jemností a uhlazeností. Vedle těchto nesčetných menších nebo větších iniciál staršího slohu vyskytují se však také iniciály, kde vidíme vedle staršího ornamentu i akantový list, stočený do roztažené závitnice, podobně jako u bible Richarda II. V žádné z iniciál není však akant převládajícím ornamentálním prvkem, nýbrž u všech vzbuzuje hlavní dojem ornamentika starší, která alespoň na okraji doprovází iniciály zdobené i akantem.

Akant sám, pokud se v iniciálách vyskytuje, má zvláštní nečeské tvary, a zdá se, jako by jej miniator těchto iniciálek neznal z puvodních rukopisů českých, nýbrž již z druhé ruky, z rukopisu některé dílny anglické. Nasvědčuje tomu nejen forma, nýbrž i barva. Někdy je akant v iniciále stočen takřka jako páska okolo

imaginárního středního sloupku nebo tyče v podobě vývrtky a není nezajímavo, že se takový detail opravdu v anglických rukopisech vyskytuje; tak v iniciále „N“ listu 227 bible Richarda II. vidíme v svislém břevně hladkou pásku, otočenou okolo střední tyče. Velmi názorný je tento detail v iniciále „N“ nalepené v kodexu Add MS. 29704 na listě 23[1].

Také ohnuté břevno písmene je vyplněno stočeným akantovým listem. List břevna svislého končí po obou stranách v akantovém ornamentu, připomínajícím poněkud růžici, provedenou z akantového listu, uprostřed níž je silně plastický knoflík, posázený bílými tečkami. Tento zvláštní ornament, který se vyskytuje také v jiných iniciálách[2], u nichž bylo použito akantu, je úplně nečeský a nutno v něm viděti samostatnou invenci anglického miniátora.

Nejdůležitější rozdíl mezi akantovou ornamentikou bible Richarda II. a mezi ornamentikou tohoto misálu je ten, že se akant v těchto iniciálách misálu takřka romanisuje, to jest, že anglický miniátor neobětuje sice základní tvar českého akantového listu, mění však dosti pronikavě celkový jeho vzhled některými podrobnostmi. Akant těchto anglických miniatur nemá měkké, ohebné tvary nám známé z rukopisů českých, nýbrž jednotlivé lístky se zaostřují, zahrocují, takže jsou na pohled tvrdší, a také způsob malby, čárkující a tečkující, zesiluje dojem tvrdosti (obr. 4—7).

V bibli Richarda II. není hlubší slohová spojitost mezi starší ornamentikou a ornamentikou akantovou, v misálu Richarda II. se naopak akant značně přizpůsobuje starším ornamentálním prvkům, takže není tak nápadných slohových rozdílů jako u bible Richarda II.

Avšak nejen tvary, nýbrž i barvy ornamentiky a iniciál se odchylují dosti značně od českých vzorů, které nutno předpokládati u bible Richarda II. Modrá, červená a růžová barva jsou zase základem barevné stupnice. Také u miniatur staršího ornamentálního

[1] Reprodukce ve zmíněné již publikaci British Museum, Guide to the exhibited manuscripts III. tab. před str. 21. Podle podoby se soudilo, že král, který sedí na koni v popředí figurální výplně této miniatury, je Richard II. a že tedy misál byl asi malován pro něj.

[2] Iniciála „D“ listu 6, iniciála „L“ listu 12.

způsobu je modrá temná, tlumenější dokonce než v bibli Wycliffově. Lehký svítící tón modré a růžové barvy, tak charakteristický pro bibli Richarda II. a pro rukopisy české, se v misálu Richarda II. nevyskytuje. Celkový dojem je více ponurý. Vyskytují se také barevné tóny, které v jiných rukopisech nejsou. Nejemnost celkového barevného dojmu působí nepochybně temně šedá barva, lomená do barvy modré (břidlicové) akantových listů některých iniciál[1].

Avšak také uložení akantu na zlatém podkladě malé svítivosti a puncovaném tečkováním nebo jinak ornamentálně zdobeném, neodpovídá nikterak zvyklostem českých miniátorů, souhlasí však velmi dobře se starším způsobem anglické knižní výzdoby.

Vedle akantu by mohly býti přejaty z české malby ještě některé jiné ornamentální prvky. Tak na př. nejsou příliš vzácné miniatury s malbou en camaieu[2] a také filigránová ozdoba pozadí figurálních miniatur, tak oblíbená u miniatur českých, není anglickému miniátorovi cizí, jak ukazuje krásný zlatý filigrán na modrém podkladě jedné iniciály[3].

Všechno to vede nás k přesvědčení, že miniátor nebo miniátoři tohoto rukopisu znali dekorativní způsob malby české, že však vliv český nebyl příliš silný, neboť některé české prvky a česká barevná stupnice se velmi změnily, takže se skoro nenápadně včlenily do celého systému ornamentiky starší.

11. Snad o něco dříve než všechny doposud uvedené rukopisy byl malován t. zv. žaltář princezny Jany[4]. Kalendářní výpočty listu 11v určují dosti přesně pravděpodobnou dobu vzniku tohoto rukopisu, neboť kalendář začíná rokem 1387 a jako rok nejbližší eclipsis solis je uveden letopočet 1411, takže se Bradley[5] asi nemýlí, má-li za to, že rukopis vznikl okolo r. 1390. Ornamentika a

[1] Iniciála „L“ listu 12, iniciála „D“ listu 14; na listu 33 (vesměs Add MS. 29704) vidíme dokonce iniciálu s šedým akantem bez nádechu barvy modré.

[2] MS Add. 29704, list 8 iniciála „R“, list 13 iniciála „C“, list 18 iniciála s obrazem Nejsv. Trojice.

[3] MS Add. 29704, list 26.

[4] British Museum, Royal MS. 2 B VIII.

[5] Bradley na uv. m. 161.

figurální výzdoba rukopisu není však od probraných již rukopisu tak odchylná, abychom mohli mluviti o značnějším slohovém rozdílu, takže rozbor tohoto rukopisu asi poněkud staršího teprve na tomto místě neuškodí přehlednosti našich výkladu.

Základem rozboru budiž nám krásná iniciála „B“ zdobící list 16. Text celého listu je orámován na všech stranách ornamentálním rámem tvaru obdélníkového a vytvořeného z dosti širokého pásu lemovaného po obou stranách střídavě modrým a ružovým pásem. V horním levém rohu připojuje se k tomuto rámu čtverec iniciály. Široký pás je vyplněn ornamentem tvaru mandorly, vytvořeného ze dvou proplétajících se prutů a vyplněného stylisovanými lístky, květy a lupeny ornamentiky starší. Z rámu pak vyrustají další ornamentální prvky, které rovněž patří k obvyklému dekorativnímu systému rukopisu malovaných způsobem starším (obr. 9).

Jako u bible Richarda II. vyskytují se i zde rohové ornamentální medaliony, které mnohdy připomínají motiv větrníkový, lupeny čárkované a tečkované bílou barvou atd. Český prvek je zastoupen v této dosti bohaté ornamentice jemně provedených tvaru zase jen akantem, který plní břevna písmene a částečně i jeho podklad. Barvy akantu mají zase poměrně světlé svítící tóny, akant je mnohem ohebnější a méně hrotitý než v misálu Richarda II. Jako ve všech těchto rukopisech ani zde se neleskne zlato, nanesené zde na bílém podkladě tak, jako v rukopisech českých. Výzdoba ostatních listu krásného rukopisu se velmi podobá dekoraci listu 16, takže netřeba se o ní dále šířiti.

12. Značně se s tímto rukopisem shoduje jiný žaltář a hodinky Britského musea[1]. Rukopis žaltáře a hodinek není iluminován jednotně, nýbrž se dělí zcela zřetelně na dvě části iluminované různým zpusobem. Práce prvního umělce jde až k listu 27, list 28 a další jsou malovány již jiným umělcem. Avšak také úpravou je první a druhá část značně rozdílná. Figurální miniatury první části, t. j. do listu 27v, jsou celostránkové bez doprovázejícího textu, vysloveně figurálního rázu, kdežto od listu 28 jsou malé

[1] British Museum. Royal MS. 2 A XVIII. Rukopis je znám jménem hodinky Grandisonovy.

figurální miniatury již zasazeny do celkového ornamentálního rámu, který obepíná stejným způsobem jako v hodinkách princezny Jany text se všech stran.

Miniaturami figurálními první části bude nutno se obšírněji obírati při rozboru figurálních miniatur anglických vůbec; zde chceme svou pozornost obrátiti jen k ornamentice, při které jde hlavně o druhou část rukopisu od listu 28 počínajíc[1].

Jako v žaltáři princezny Jany (Royal 2 B VIII) tvoří také zde základ dekorace široký obdélníkový rám, lemovaný střídavě pruty růžovými a modrými. Jen po levé straně je pod iniciálou „B" pás, zaujímající polovici výšky, nahrazen růžovým prutem ležícím na zlaté, nepříliš široké liště. Základní rozdíl proti žaltáři princezny Jany je ten, že je rám vyplněn akantem stočeným do vývrtky barvy růžové, modré, žlutě zelené a červené. Akant je sice rovněž čárkován a tečkován barvou bílou, avšak ne tak nápadně jako v některých jiných rukopisech, takže barevná stupnice působí neobyčejně harmonickým dojmem a přibližuje se nejvíce ze všech miniatur anglických rukopisům českým. Také jinak je akantového listu a akantových květin v mnohem větší míře použito než u kteréhokoli jiného rukopisu anglického, takže možno opravdu říci, že zde má akantová ornamentika nadvládu nad ornamentikou starší, zastoupenou jen jemným vláskovým ornamentem, zakončeným zvonkovitými nebo lžicovitými lístky.

Také u tohoto listu máme jako v žaltáři princezny Jany nárožní medaliony, avšak zde jsou vyplněny akantovými listy a lupeny. Ve figurálních miniaturách jako právě u listu 96 vyskytuje se také zlatý filigrán na pozadí; je to prvek, pro který můžeme předpokládati český původ. Tvary akantu jsou neobyčejně ohebné a elegantní a nemají nic z tvrdosti akantu misálu Richarda II. Zlato je u těchto miniatur ještě v plném lesku a sedí velmi dobře na temně šedém assisu. Vedle krásného listu 96 bylo by možno ještě poukázati hlavně na výzdobu listu 66 nebo 137, jež jsou rovněž výbornými doklady pro značný vliv české ornamentiky na miniátora této části rukopisu.

[1] Reprodukce v publikaci Schools of illumination IV, tab. 8 (list 23b, první část), tab. 9 (list 96, druhá část). Barevná tabulka 9 bude základem našeho rozboru ornamentiky.

Zase bychom nemohli říci, že na anglického miniátora působila ornamentika rukopisu Václava IV., neboť všechny ornamentální prvky můžeme zjistiti již v rukopisech doby Karla IV., kdežto specifických prvků doby Václavovy anglický miniátor nepoužívá.

Jak v žaltáři princezny Jany, tak i v těchto hodinkách není vůbec drolerií; ani figurální camaieu jako výplň ornamentálních částí se nevyskytuje. Máme za to, že iluminátor této části měl jako předlohu před sebou rukopis malovaný českým miniátorem, neboť ornamentika působí příliš svěžím dojmem, abychom mohli souditi na recepci z druhé ruky. Je to však jistě práce anglického miniátora, který znal dobře i ornamentiku starší, dovedl ji však přizpůsobiti akantové ornamentice tak, že celek působí velmi harmonicky. Nastal zde tedy opak toho, co jsme zjistili u ornamentiky misálu Richarda II. Tam se přiblížil akant ornamentice starší, zde se naopak starší prvky přizpůsobují akantu.

V první části rukopisu převládá ornamentika starší, ač se tu a tam vyskytuje akant, jak dokazuje na př. dekorace listu 14 s dosti bohatým modrým akantem. Iluminátor nepoužil však akantu jako dekoračního prvku rovnocenného s ornamentikou starší, nýbrž akant je spíše jen přídavkem. Na pozadí některých miniatur vyskytuje se latinský nápis: „si quis amat non laborat" a „omnia leuia sunt amanti". Tytéž nápisy se však vyskytují také v breviáři, který byl majetkem arcibiskupa Chichele[1] a v malých hodinkách v soukromém anglickém majetku[2].

Na jedné z miniatur breviáře arcibiskupa Chichela vyskytuje se jméno Hermann, v němž angličtí autoři vidí asi právem iluminátora rukopisu. Z toho, že se na pozadí všech tří jmenovaných rukopisů vyskytují stejné latinské nápisy, se usuzuje, že všechny tyto rukopisy byly malovány jedním miniátorem. Tomu by nasvědčovala také ornamentika breviáře arcibiskupa Chichela, neboť její schéma je velmi podobné dekoraci první části hodinek Grandisonových. Také v breviáři arcibiskupa Chichela tvoří podstatu okrajové dekorace ornamentika starší a akantu je použito jen po skrovnu.

[1] Lambeth Palace MS. 69, Saunders na uv. m. 139, tab. 122, 123a., Millar na uv. m. 35, 72, 88.

[2] Millar na uv. m. 72, 88.

13. Sem možno ještě zařaditi dva další rukopisy ze sbírky Dysonovy – Perrinsovy, která patří k nejkrásnějším a nejcharakterističtějším ukázkám nového anglického slohu iluminátorského. Jsou to t. zv. hodinky královny Alžběty[1], nejlepší anglický rukopis z doby okolo r. 1410, a hodinky malované pro Jindřicha Beauchampa, vévodu z Warwicku[2].

Tvrdí-li Millar[3], že okrajové ozdoby anglických rukopisů iluminovaných novým slohem, jsou úplně rozlišné od okrajové ozdoby rukopisů českých, má jen potud pravdu, pokud jde o celkovou ornamentální komposici rámu, která má své kořeny v starší tradici anglické. Zapomíná však úplně, že hlavním novým prvkem nového ornamentálního slohu je a k a n t, a to akant velmi podobný tvarům českým. Krásným dokladem toho, jak se celkový vzhled okrajové ozdoby nových anglických rukopisů změnil hlavně recepcí prvku akantového, jsou právě hodinky královny Alžběty (obr. 11).

Na některých stránkách bohatě vymalovaného rukopisu jsou české prvky v takové nadvládě, že starší anglickou ornamentiku zatlačují úplně. Miniatura večeře Páně listu 7[4] připomíná svou ornamentální architekturou pozadí ještě některé miniatury rukopisu malovaných pro rodinu Bohunů. Za to je však ornamentální rám úplně český. Je to široká lišta, která se skládá z medalionů vytvořených proplétajícími se pruty. Bohatý akantový ornament vyplňuje volná místa mezi medaliony a tvoří přechod k obdélníkovému tvaru celé lišty. V medailonech vidíme poprsí proroků a jednotlivé hlavy. Zvláště nápadná jsou poprsí proroků ve čtyřech medalionech, zakončujících každé rameno okrajové lišty. Medaliony ty připomínají nám zřetelně české vzory, které jsou nepochybně starší než tato výzdoba rukopisu anglického.

Z příkladů v literatuře již publikovaných uvádíme zde vý-

[1] Saunders na uv. m. 141, tab. 125, Millar na uv. m. 36, tab. 88 – 90.

[2] Saunders na uv. m. 141, tab. 126, Millar na uv. m. 36—37, tab. 91.

[3] Millar na uv. m. 31: But the border ornament is entirely different, except for the occurence of birds..... Proti tomu však správně Bradley na uv. m. 156..... the French style of border, with its thorny Gothic sprays, was replaced by a fuller, softer roundly coiling and more fully coloured foliage.

[4] Millar na uv. m. tab. 88 a.

zdobu listu 1 misálu proboštа Mikuláše brněnského[1], v misálu Jana ze Středy a rovněž v jeho Viaticu[2].

V rukopisech blízkých Janu ze Středy vyskytují se tyto postavy také velmi často i mimo medaliony, a to jen na rozvilinách akantu. Nelze zamlčeti, že se tento charakteristický dekorativní detail vyskytuje také v soudobých rukopisech italských, že zejména hlavy bez poprsí, podobné maskám, jsou v italských rukopisech iluminovaných velmi časté; přesto však máme za to, že anglický miniátor hodinek královny Alžběty vzal tento detail z rukopisu českého. Nejen že některé medaliony, jako na př. vrchní levý medalion, mohli bychom skoro beze změn zjistiti také v rukopisech českých, nýbrž české je především spojení medalionu s akantem, s akantovými květy, listy a rozvilinami nejrůznějších forem. Tím se dostává tomuto listu tak zvláštního významu, tím se liší od soudobých malovaných rukopisů francouzských, flámských, holandských, rýnských a italských, tím se přibližuje rukopisům českým tak, že podle našeho mínění nelze se zřením k ornamentice tohoto listu pochybovati o slohové souvislosti nebo spíše závislosti malby anglické na malbě české, jež má vytčené ornamentální podrobnosti již od 60. let XIV. století.

Přes to však máme za to, že na iluminátory hodinek královny Alžběty nepůsobila jen ornamentika českých rukopisů z doby Karlovy; bohatost dekorace, která u listu 7. plní skoro celý okraj, jistý barokní její ráz a množství nových akantových ornamentálních motivů připomíná nám známé rukopisy Václava IV., především jeho nádhernou šestidílnou bibli, chovanou v národní knihovně ve Vídni. Také ve václavských rukopisech vyskytují se medaliony zdobené poprsím proroků, svatých a andělů, ba dokonce zdobené celými postavami[3]. Ornamentika má podobný barokní ráz jako v uvedeném rukopise anglickém.

[1] Dvořák: Illuminatoren na uv. m. obr. 20, E. Dostál: Čechy a Avignon na uv. m. 66–67, obr. 15.

[2] Chytil: Památky českého umění iluminátorskéko I, tab. XI, Soupis památek historických a uměleckých. A. Podlaha: Knihovna kapitulní v Praze, 36.

[3] Schlosser: Die Bilderhandschriften Königs Wenzel I., Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses XIV. tab. XX–XXI a jiné ilustrace v textu.

Důležité je také, že ornamentika hodinek královny Alžběty, jakož i všech ostatních rukopisů anglických zdobených novým slohem je silně plastická na rozdíl od značně plošné ornamentiky starších rukopisů. Ve všech těchto podrobnostech, jakož i v nové skvělé barevnosti máme podle našeho názoru nesporné důkazy českého vlivu, neboť žádná jiná škola iluminátorská té doby nemá v celku ani v podrobnostech tak značnou podobnost s anglickou školou okolo r. 1410 jako škola česká.

Další listy skvělých hodinek královny Alžběty ukazují pak český ráz mnohem méně než jedinečný list 7, avšak český prvek akantový proniká všude dosti silně tak, že je český vliv nesporný. Na listu 10^v [1] jsou to zase hlavně nárožní medaliony, které nám připomínají české rukopisy, u listu 17 [2] je použito akantových rozvilin jako při nárožních medalionech, tak i jako výplně rámu okolo hlavní miniatury, podobně jako u dalšího listu 22 [3]. Okrajový rám listu 24^v [4] ukazuje zvláštní originální soustavu ze spletených prutů, krátkých akantových listů a akantových květin, kdežto list 53 se zase více přibližuje listům 17 a 22.

U všech těchto listů (10^v, 17, 22, 24^v, 53) jsou nové prvky, vzaté z ornamentiky české, spojeny s prvky starší anglické dekorace a uvedeny s nimi v harmonický ladný celek, který je arciť značně rozdílný od charakteristických dekorativních celků českých, třeba se v něm projevuje stejná snaha po značném estetickém účinu ohebnou ladnou linií jako základním prvkem celkového ornamentálního systému. Ke konci rozboru ornamentiky tohoto krásného rukopisu upozorňujeme, že se na mnohých listech vyskytuje hvězdovitý ornament, složený ze zlaté tečky, ke které se připojují 4 hvězdovité jemné čárkové vlnovky, končící rovným tenkým hrotem.

Tato ornamentální drobnůstka se vyskytuje v totožných tvarech v soudobých rukopisech francouzských a je vedle jiných znaků důkazem toho, že anglický rukopis byl patrně malován okolo r. 1410 [5].

[1] Millar na uv. m. tab. 88 b. — [2] Millar na uv. m. tab. 89 a.

[3] Millar na uv. m. tab. 89 b, Saunders na uv. m. tab. 125.

[4] Millar na uv. m. tab. 90 a.

[5] Mohlo by se zdáti, že podrobné slohové rozbory anglické ornamentiky

14. Vyznačují-li se hodinky královny Alžběty tím, že český prvek, totiž akant, zachovává ještě v dosti značné míře původní české tvary, ukazuje nám další rukopis z majetku Dysonova-Perrinsova, totiž hodinky vévody z Warwicku[1], jak rychle dovedli angličtí miniatoři přizpusobiti tento původně český prvek tradiční ornamentice anglické, takže se jeho původní tvar znenáhla zahlazuje.

Jako ve francouzských soudobých rukopisech tvoří i u listu 12 hodinek vévody z Warwicku okrajový ornament široký obdélníkový rám okolo figurální miniatury a okolo kolumny textu. Můžeme rozlišovati v tomto ornamentálním rámu vlastně dva protichudné ornamentální prvky. Vnitřní rám se skládá z akantu, který se však částečně přizpusobil formám starším, částečně se přetvořil v tvary střapaté a hrotité, jež se v českých rukopisech nevyskytují. Také akantové květiny se tak změnily, přestilisovaly, že akant dělá spíše dojem abstraktního ornamentu než organického a organicky rostlého celku. Hlavy a postavy mužu, vpletené v tuto akantovou houštinu, jakož i medaliony připomínají ještě zdaleka české vzory, avšak slohový rozdíl je i u těchto prvku již dosti značný.

Tento vnitřní akantový rám je pak zase orámován jakýmsi rámem vnějším, v kterém převládá ornament nitkový, a to v tvarech, které nám připomínají soudobé rukopisy francouzské. List 29 téhož rukopisu[2] je zdoben rámem mnohem volnějším, v němž se spojuje nitková ornamentika s přestilisovaným českým akantem v harmonický celek. U všech těchto rukopisu pusobí na vytváření rámu francouzská a stará anglická tradice. Rám je široký a má takřka pevnou architektonickou kostru, kdežto v rukopisech českých tuto pevnou tektoniku známe jen z málo příkladu. Pravidlem je u českých rukopisu rám, jehož základ tvoří akant. U star-

jsou zbytečné: avšak právě práce anglických autoru, kteří ovšem nesledovali cíle monografické, dokazují, že se jistoty o slohové provenienci toho neb onoho ornamentálního prvku lze dobrati jen takovým podrobným rozborem, který je nezbytným základem pro práci synthetickou, nemá-li se synthesa shroutiti při poněkud hlubším rozboru látky.

[1] Millar na uv. m. tab. 91, Saunders na uv. m. tab. 126.

[2] Saunders na uv. m. tab. 126.

ších rukopisů doby Karla IV. spojuje se často se zlatou lištou a s prutem, který se později stává organickým stvolem akantových listů a rozvilin.

15. Hodinky vévody z Warwicku dávají nám možnost sledovati český vliv dále v rukopisech, jež sice nesouvisí tak úzce s českým iluminátorským uměním jako rukopisy právě probírané, ale v nichž se přece jen vyskytuje taková ornamentika, která by byla nemožná bez vlivu českého. Ovšem v těchto pracích, o nichž bude teď řeč, je zpracována tak samostatně a s takovými změnami, že Bradley může právem mluviti o nové anglické ornamentice.

Na prvním místě možno zde uvésti žaltář Humphreye, vévody gloucesterského, malovaný okolo r. 1425[1]. Jeho ornamentika je celkem dosti podobná výzdobě první části rukopisu Royal 2 A XVIII, totiž t. zv. hodinek Grandisonových. Vidíme zase zvonky, lupeny, růžice, lístky tvaru lžíce a kalichu z ornamentiky starší a spojené v málo organický ornamentální rám. Akant se skoro vubec nevyskýtá v této ornamentice staršího rázu. Jen u listu 8 akantová ornamentika převládá. Je důležité, že v tomto rukopise i v dalších iluminátorských pracích, které nyní probereme, ztrácí akant svůj dřívější ráz. Není již pravidelným listem stočeným do vývrtky, vytečkovaným a vyčárkovaným bílou barvou, zkrátka ztrácí svou geometrickou přímo pravidelnost a stává se součástkou volného ornamentálního schématu. Zde u listu 8 rukopisu Royal 2 B I se akant nikterak nepodobá českým vzorům, i kdybychom přihlíželi k rukopisům Václava IV., vyznačujícím se větší ornamentální volností než rukopisy doby Karla IV. (obr. 8).

Anglický miniátor Humphreyova žaltáře založil okrajovou ozdobu rukopisu opět na systému proplétajících se prutů, které tvoří široký rám. Pruty vybíhají a rozvětvují se v akantovou rozvilinu, působící přes rozmanitost tvarů v celkovém založení dosti nudně. Kromě tohoto chudého akantu je okrajová lišta posázena pěticípými růžicemi, kroužky, kvítky a nepůsobí nikterak zvláště harmonickým dojmem. Vidíme velmi dobře, jak některé anglické

[1] British Museum. Royal MS. 2 B I. Reprodukce listu 8 v publikaci Schools of Illumination IV. tab. 12.

dílny iluminátorské zpracovaly velmi rychle české vlivy a dospěly k ornamentice, která má s dekorací českou společný jen základní tvar.

Tak je nám Humphreyův žaltář, k jehož výzdobě bylo použito beztoho jen velmi málo ornamentálních prvků českých, důkazem, že český vliv byl jen přechodným zjevem, který obohatil anglickou ornamentiku o akant, který však brzy podlehl pronikavé změně, neboť cesty anglických a českých miniátorů se od samého začátku uměleckých styků dělily, protože předpoklady obou dekoračních systémů byly příliš rozdílné.

16. O něco dřívější je rukopis ordonancí admirality napsaný a malovaný asi o deset let dříve, t. j. okolo r. 1415[1]. List 10, který nejlépe charakterisuje dekoraci tohoto rukopisu, je jako jindy orámován rámem, jehož složkou jest, jak poznáme zcela snadno, opět prut podložený obyčejně úzkou zlatou lištou. Také nárožní medaliony a ornamenty vytvořené ze spleti jsou již známy z dřívějších rukopisů, rovněž tak lístky tvaru lžíce s nitkovým ornamentem, zvonky, kalichy atd.

Nové je to, že je zde v medalionech a při ozdobě levého okraje použito ve velmi hojné míře akantového širokého listu, stáčejícího se skoro do závitnice, vykrojeného jako pila, někdy tu a tam ještě tečkovaného a čárkovaného bílou barvou. Barva akantu je zelená a modrá, s dosti tmavými a nečeskými odstíny. Je-li akant takto přetvořen v široké rozložité nečeské tvary, byly také prvky ornamentiky starší tak změněny, neboť i jim se dostalo většího rozmachu linie, mohli bychom říci, většího vnitřního pohybu. Rozdíl mezi akantem a ornamentikou starší je zde již skoro úplně zahlazen. Anglický iluminátor vytvořil již stejnorodé dekorační schéma, které vyrovnalo dřívější nápadné rozdíly.

17. 1. Ještě další zpracování ornamentálních prvků českých ukazují nám některé miniatury rukopisu Occleve „De regimine principum" [2] asi ze stejné doby jako rukopis ordonancí, tedy psaný a malovaný mezi 1410 – 1415. Podíváme-li se na list 37 nebo na

[1] British Museum, Cotton MS. Vespasian B XII. Reprodukce listu 10, jediná figurální miniatura celého rukopisu v publikaci Schools of Illumination IV, tab. 10.

[2] British Museum, Arundel MS. 38, reprodukce listu 37 v publikaci Schools of illumination IV, tab. 11.

velmi charakteristický list 55v, poznáme ihned, jak se akant již zcela nenápadně a takřka organicky spojuje s ornamentikou starší, kterou netřeba již blíže popisovati. U listu 37 vidíme ojedinělý akantový list jako složku nárožního medalionu v levém spodním rohu, u listu 55v v horním a ve spodním nárožním medalionu, a pak dva akantové listy vinoucí se okolo prutu, který je opět páteří okrajové dekorace provedené jen po stranách listu. Akant má opět dosti zubaté tvary, modrá a růžová barva má jakoby špinavý odstín, jak velmi dobře ukazuje ozdoba listu 88v. Miniatura listu 37 bude ještě předmětem popisu při rozboru miniatur figurálních.

2. Podobného rázu je rukopis Lydgate Vita Sti Edmundi[1], poměrně hrubá práce malovaná po r. 1430, kde je použito akantu rovněž v míře skrovné. Dále rukopis Gower: Confessio amantis[2], malovaný snad o desítiletí dříve, jehož temně modrý, temně zelený a temně fialový akant vzbuzuje celkový barevný dojem dosti ponurý. V tomto rukopise se kombinují akant a starší prvky velmi často s bohatým ornamentem nitkovým posázeným tečkami, tak častými v anglických rukopisech. Na listě 71 tohoto rukopisu vidíme dokonce prut, dělící obě kolumny textu uprostřed, zakončený na horním i spodním okraji akantovými rozvilinami, jako u rukopisů avignonských uvedených Dvořákem[3] a u některých rukopisů českých.

Tím však nechci nic říci o souvislosti tohoto rukopisu s rukopisy avignonskými nebo českými; naopak taková souvislost se nám zdá naprosto nepravděpodobná.

Poněkud dále vede nás rukopis Harley 2785, misál sestavený podle ritu kathedrály v Salisbury (Sarum)[4]. Jediná figurální miniatura rukopisu, majícího 317 listů, je na listě 176 s obrazem krále Davida; jinak jsou všechny miniatury jen ornamentální. Za základ svého rozboru volíme výzdobu 30v, která je pro celkovou výzdobu velmi charakteristická. K prutu, dělícímu obě kolumny textu misálu, připojuje se iniciála „R“. Je vytvořena pruty, které

[1] British Museum, Harley MS. 4826.
[2] British Museum, Harley MS. 3490.
[3] Dvořák: Illuminatoren na uv. m. 78, 79.
[4] British Museum, Harley MS. 2785.

se splétají v ornament, připomínající ornamentální iniciály Wycliffovy bible nebo misálu Richarda II.

To znamená, že miniátor spěje zase k určité geometrisaci, a opravdu vidíme zase určitou renaissanci romanisujících prvků rukopisů malovaných okolo r. 1390. Dokonce akant vytečkovaný a vyčárkovaný bílou barvou podřídil se celkovému rázu a není značnějšího rozdílu mezi romanisujícími lupeny, malovanými silně plasticky úplně podle staršího způsobu, a krátkými akantovými listy, stáčejícími se na způsob lupenů. Na první pohled by bylo možno říci, že je tato initiála „R“ velmi podobná initiále „R“, zdobící list 138v brněnského misálu proboštа Mikuláše[1].

Jak značný rozdíl je však mezi nimi při bližším pozorování! V brněnském misále je iniciála vyplněna akantovými lupeny krásných ohebných tvarů, malovaných v barvách nesmírně harmonicky zladěných, v anglickém rukopise silná robustní plastika, v níž jako v rukopisech románských barvy jen kolorují a nechtí působiti harmonickou tóninou. List 37v anglického misálu zřetelně ukazuje, že dílenská tradice anglických iluminátorských dílen nebyla vnikáním českých prvků úplně přeměněna, nýbrž že naopak byla dosti silná, aby české prvky zpracovala a přizpůsobila úplně dekoračnímu schématu staršímu. Kromě těchto rudimentárních akantových lupenů a lístků je ornamentika silně konservativní a mohli bychom zde jmenovati znovu všechny prvky, které jsme našli již v bibli Wycliffově. Je to krásný rukopis se silnou plastickou malbou, který ukazuje, jak značné bylo ornamentální bohatství anglických iluminátorských dílen, který však nemůže již býti dokladem českého vlivu na malbu anglickou, pokud jde o ornamentiku.

3. Zcela jiným dojmem působí okrajová výzdoba misálu darovaného r. 1446 kostelu Sv. Vavřince (St. Lawrence in the Old Jewry) v Londýně[2].

Je to jeden z rukopisů anglických, při jehož dekoraci je použito poměrně velmi hojně akantu. Kolumny listu 204 jsou rámovány jako jinde prutem podloženým zlatou lištou. Okolo

[1] E. Dostál: Čechy a Avignon na uv. m. obr. 24.

[2] British Museum, Arundel MS. 109. Reprodukce listu 204 v publikaci Schools of Illumination IV. tab. 14.

prutu se stáčejí akantové listy a rozviliny v nevídaném bohatství, ovšem hojně prosázené nitkovými rozvilinami, zakončenými tečkami a malými podlouhlými lístky, avšak ne tvaru kosočtvercového, nýbrž i tyto lístky se přizpusobují značně tvaru akantu. V dojmu tedy převládá ornamentika akantová a nitková, a působí celkový obraz harmoničtější a rozmanitější než obvyklá dekorace anglických rukopisů (obr. 10).

Důležitý rozdíl mezi českými rukopisy a tímto anglickým je ten, že ornamentika česká je po prvních začátečních pracích nového slohu založena jen na akantové ornamentice, kdežto jako u všech jiných anglických rukopisu vystupuje i v tomto krásném misálu nitková ornamentika a některé starší prvky ještě dosti silně do popředí. Nelze však upříti, že anglický miniátor vytvořil zde sloučením nitkového ornamentu a akantu dekorativní schéma, které svou bohatostí je vzdálenou obdobou ornamentální rozmanitosti rukopisů Václava IV. Důležitá je také výzdoba listu 23, neboť jako v hodinkách Grandisonových (Royal 2 A XVIII) je okrajový rám sestaven z poměrně širokých lišt, vyplněných stočenými akantovými listy zasazenými do obdélníků[1].

Jako v Grandisonových hodinkách převládá barva modrá a růžová, vedle toho pak vidíme i barvu zelenou v akantu. V celém rukopise vyskytuje se poměrně málo tečkování akantu barvou bílou; je nahrazeno žilkováním, které však nedodává akantovým listům té tvrdé plasticity, která je charakteristická pro ornamentiku na př. rukopisu Harley 2785, námi již probraného. Anglické poznámky pro miniátora pod miniaturami listů 170^{v}, 184 a 186 ukazují, že kodex byl zcela nepochybně malován anglickým miniátorem, který si osvojil starší způsob užívání akantu jako ornamentální výplně iniciál a byl rovněž tak dobře seznámen i s pozdějším zvykem, používati akantu vedle starší nitkové a malované ornamentiky jako prvku i v okrajové ozdobě, jak ukazují námi probrané rukopisy asi od začátku prvního desítiletí XV. století. Rukopis je důležitý také proto, že se málokterý anglický rukopis vyznačuje tak značnou lehkostí, harmoničností a graciósností linie okrajových ornamentálních prvků.

[1] Viz také podobnou dekoraci, o které jsme se rovněž zmínili, v publikaci Schools of Illumin. IV, tab. 9, kde je reprodukován list 96 rukopisu Royal 2 A XVIII.

4. Asi v stejné době jako misál Arundel 109 byl také iluminován rukopis Lydgate: The Storie of Thebes[1]. Některé miniatury tohoto rukopisu připomínají svým slohem misál Harley 2785, tak na př. krásná iniciála „M“ listu 34, provedená stejným plastickým způsobem a s použitím stejných ornamentálních prvků jako v misálu Harley 2785, jiné okrajové ozdoby zase, jako na př. dekorace listu 59v s iniciálou N, jsou svým bohatým akantovým ornamentem zase blízké misálu Arundel 109. Ornamentika rukopisu je skoro úplně shodná s výzdobou obou jmenovaných rukopisů, takže není třeba podrobnějšího rozboru[2].

18. Zbývá nám sledovati ještě pozdní příklady této ornamentiky, kterou Bradley označuje jako sloh lancasterský[3].

Jako doklady tohoto doznívání slohové fáze, ke které došly anglické miniátorské dílny okolo r. 1460, chceme zde uvésti rukopisy Britského Musea Cotton MS. Nero C 6, Royal MS. 2 B XII – XIII a Cotton MS. Cleopatra A XIII.

Rukopis Cotton Nero C 6 (Granary of John of Whethamstede) je ozdoben jen ornamentální dekorací provedenou v dobře zladěných zářících barvách z prvků, které jsme poznali u misálu Arundel 109. Barvy jsou modrá, růžová, zelená se žlutým odstínem a světlehnědá poněkud do oranžova lomená; tato hnědá barva je velmi charakteristická pro tyto rukopisy lancasterského slohu: v nich zase jen akantová ornamentika, spojená většinou s nitkovými ornamenty, připomíná nám začáteční vlivy české.

Rukopis je psán krátce po polovici XV. století, avšak také pozdější rukopisy Royal 2 B XII – XIII, lekcionář ve dvou svazcích, malovaný již na sklonku století, neukazuje značnější změny v této lancasterské ornamentice pěstované především v Norwichu, Westminsteru a St. Albansu. Figurální miniatury obou svazků ukazují již velmi značný nizozemský vliv, jen okrajová ozdoba

[1] British Museum, Add. MS. 18632.

[2] Rukopisy, které sice mají akantové prvky v ornamentice, nejsou však jinak nikterak charakteristické, jako na př. rukopis British Museum Add. MS. 16998 neb Royal MS. 19 D III, nerozbíráme, máme však na zřeteli, že námi probrané rukopisy jsou nejvíce charakteristické ukázky nového iluminačního způsobu, který se okolo r. 1400 v Anglii všeobecně ujal.

[3] Bradley na uv. m. 159.

zachovala si ještě tvaromluvu anglických rukopisů malovaných okolo r. 1450. Zase zjistíme akantovou dekoraci ve spojení s ornamentikou nitkovou.

Vedle toho se však vyskytují v okrajových ozdobách vedle těchto značně stilisovaných tvarů již také karafiáty a jiné květiny malované naturalisticky úplně podle dekorace nizozemské. Tak na př. ukazuje nám list 10v rukopisu Royal 2 B XII velmi charakteristickou směs takových naturalistických a stilisovaných ornamentálních prvku. Vždy však jsou květy do rozviliny jen vloženy, nikoli s ní organicky spojeny, takže dekorativní systém, vytvořený anglickými dílnami v první polovici XV. století, zůstává ve svých základech do konce XV. stol. nezměněn.

19. Mohlo by překvapiti, že jsme se dosud nezmínili o dvou rukopisech, které v anglické odborné literatuře bývají značně ceněny a jejichž iluminátor je nám dokonce znám jménem. John Siferwas, mnich z řádu dominikánského [1], zdobí okolo r. 1400 dva rukopisy, t. zv. Lovelův lekcionář a t. zv. misál sherbornský, jejichž ornamentika však poskytuje jen málo náznaků, podle nichž by bylo možno souditi, že miniátor znal podrobněji české rukopisy nebo nový český dekorativní systém.

Výzdobu Lovelova lekcionáře nelze vubec zařaditi mezi některé ustálené schéma anglické knižní výzdoby, ať již staršího nebo nového slohu. Zcela jistě česká iluminátorská škola neměla hlavní vliv na vytváření originální dekorace tohoto rukopisu. Podle našeho názoru znal John Siferwas některé z rukopisů malovaných ve Francii okolo r. 1400, avšak vytvořil dekoraci, která, ač spočívá, jak soudíme, na výzdobě francouzské, je tak samostatná, že nelze mluviti o kopii některého francouzského vzoru.

Rám sestavený z prutů rámuje text na všech stranách. V nárožích, často však také uprostřed svislé nebo vodorovné strany rámu se pruty zauzlují v geometrické obrazce. Není to prvek nový, neboť podobné zauzlení jsme našli v rukopisech rázu Wycliffovy bible. K tomuto rámu připojují se kosočtvercové, lžicovivé a zvonkovité lístky, sedící často na čárkách tažených pérem. Vůbec je vlasový ornament u Johna Siferwase velmi častý.

[1] Millar na uv. m. 33. Saunders na uv. m. 139–140: autorka uvádí mylně že Siferwas byl benediktin.

Celkem dělá tato ornamentika proti francouzským podobným rukopisům dojem dosti chudý a také graciósnosti ani lehkosti francouzské linie není ani zdaleka dostiženo touto poněkud hrubě provedenou dekorací. Barvy nejsou nikterak poutavé, málo čistých tónů, zlato mnohdy z assisu odpadlo. Spojení miniatur s okrajovou ozdobou není nikterak organické. Většinou jsou figurální miniatury isolovány v samostatném rámu vedle okrajové ozdoby. V medalionech vytvořených zauzlením prutu vidíme tu a tam lidské obličeje, rovněž poměrně hrubého provedení.

Stěží bychom našli v některém jiném anglickém rukopise té doby scény ze života Kristova nebo svatých, malované podle zpusobu drolerií do okrajové ozdoby, anděly šplhající po prutech nebo obraz madony umístěné rovněž v okrajové ozdobě takřka ve výklenku vytvořeném pruty.

Toť jsou všechno prvky, které se v české malbě doby Karla IV. a Václava IV. nevyskytují, z kterých se však alespoň některé vyskytují v některých francouzských rukopisech. Jediným českým prvkem byla by akantová páska, kterou drží tu a tam šplhající anděl, avšak akant má takový tvar, že není spolehlivým dokladem pro spojení s ornamentikou českou. V ozdobě listu 21 a 22 najdeme sice prvky akantové, avšak ve velmi úzkém spojení s ornamentem vláskovým a nitkovým, takže ani dekorace těchto listu nezaručuje český vliv. Ornamentika rukopisu není tedy dukazem, že John Siferwas znal český dekorativní zpusob; akant, pokud se vyskytuje, mohl vniknouti do ornamentiky také jinou cestou, jak uvidíme později.

Úplně podobným dekorativním systémem je vyzdoben druhý rukopis, který možno spojiti se jménem Johna Siferwase, nádhernější než lekcionář Lovelův, tak zv. misál sherbornský [1], jenže Siferwas rozvinul zde po svém zpusobu ještě větší nádheru. Architektonické okrajové listy charakterisují tento rukopis v značnější míře než lekcionář: ostatní prvky ornamentiky, t. j. pruty s vpletenými me-

[1] J. A. Herbert: The Sherborne Missal, Roxburghe Club, 1920, Saunders na uv. m. 139–140, Millar na uv. m. 32—34, 71—72, tab. 82–84. Misál známe jen podle reprodukcí Herbertových a Millarových. Protože Millarova kniha je lehčeji dostupna než soukromý tisk, vydaný Herbertem, použijeme ilustrací Millarových k rozboru.

daliony, nitková a listová dekorace a pásky ovinuté okolo prutů, hlavy v medalionech, ptáci nasazení do nitkové ornamentiky, lžicovité listy ornamentiky starší, jsou zcela podobné tvarům, jež se vyskytují v lekcionáři. Co do ornamentiky nelze tedy ani tento nádherný rukopis zařaditi mezi díla, závislá na ornamentice české; o figurální výzdobě promluvíme později.

Ani ten ani onen Siferwasem malovaný rukopis nehodí se do řady rukopisů, v nichž se vyskytují prvky české. Ornamentika jejich je patrně originálním dílem iluminátorovým a tím lze vysvětliti okolnost, že nebyla napodobována. Jako ojedinělé památky dovedného iluminátora mají oba rukopisy zcela nepochybně svou značnou uměleckou a historickou hodnotu, avšak jejich význam pro další vývoj je nepatrný.

20. Jako výsledek našeho rozboru anglických rukopisů, jejichž ornamentální malby mohou býti závislé na českých pracích druhé pol. XIV. století, můžeme tedy označiti toto.

1. Krátce před koncem XIV. století objevuje se v anglických miniaturách prvek, který v tvarech, jakých užívají iluminátoři angličtí, má jistě svůj vzor v ornamentice české. Je to akantový list a akantová rozvilina v světlých svítících barvách se značnou plastikou, provedenou v pravidelných ornamentálních tvarech. Nemáme důkazu pro to, že akantová ornamentika byla zprostředkována Anglii některým jiným střediskem ve vývoji malířského umění, snad Kolínem, protože, pokud vidíme, jak kolínské, tak i nizozemské rukopisy té doby mají ornamentiku odchylující se od českých vzorů značněji než nová ornamentika anglická, jak uvidíme později.

V prvních rukopisech anglických, jejichž miniátoři převzali do dekorace akantový prvek, je ho použito nejčastěji jen k vyplnění břeven písmene, ačkoli také v okrajové ozdobě se vyskytují ojedinělé akantové rozviliny. Okolo r. 1410 se objevuje akant v okrajové ozdobě mnohem hojněji, avšak ve tvarech, jež ukazují na poměrně jen velmi povrchní souvislost s dekorativním systémem českým. Čím více se blížíme k polovici století, tím nenuceněji spojuje se akant s prutem, který tvoří kostru ornamentálního rámu; vedle toho se však množí čistě lineární, nitkový ornament, takže podobnost s českými rukopisy ať té doby nebo dřívějšími je právě jen v akantu.

Je známo, že čeští iluminátoři pěstující nový dekorativní způsob osvobodili časem svou ornamentiku od všech prvků, které mohly ještě připomínati dřívější geometrisující ornamentiku románskou a gotickou. První rukopisy nového českého slohu jsou ještě zdobeny ornamentálním rámem; u něho je prut geometrisujících tvarů podkladem, ke kterému se připojují ostatní prvky ornamentální. Prut ten se často zauzluje, je doprovázen širší nebo užší zlatou lištou, spojuje se s akantovou ornamentikou dosti neorganicky. Je tu jakýsi nesoulad mezi tímto ještě geometrisujícím prutem a akantem, který byť i stilisován pusobí jako prvek organický [1].

Důležité je však, že nový ornamentální prvek, akant, zatlačuje čím dále tím více všechny ostatní ornamentální prvky, takže okolo r. 1400 má akantová ornamentika úplnou převahu. Prut sice ještě zustal základem okrajové ozdoby, avšak z geometrisujícího prutu stal se ve většině případů organický stvol, z kterého jako ze živého stromu vyrůstají akantové listy a rozviliny v neznámém dotud bohatství.

Okolo r. 1400 zevšeobecněla akantová ornamentika v české malbě tak, že potlačila všecky starší ornamentální prvky; drolerie znenáhla z rukopisu vymizely a jen rukopisy malované pro Václava IV. jsou výjimkou, protože mají mnoho symbolických drolerií. Jsme si vědomi toho, že se v rukopisech zaostalých dílen českých objevují i po r. 1400 některé geometrisující prvky nebo i ornamentální rámy s filigránovým ornamentem okolo celostránkových miniatur, avšak pravidlem se stává převaha akantové, organicky rostlé ornamentiky.

Poměrně málo se mění barevná stupnice této ornamentiky. Snad by bylo možno říci, že první rukopisy české, iluminované novým českým slohem v létech 1360 – 70, vyznačují se poněkud svěžejší a pestřejší barevnou stupnicí než rukopisy okolo r. 1400, avšak toto pozorování nemuže míti platnost pravidla, protože i po této stránce vede individualita miniátorova k takové rozmanitosti, že s jistotou možno určiti jen celkový charakter. I zaostalé iluminátorské dílny české pracují k určité barevné harmonii, která

[1] E. Dostál: Iluminované rukopisy na uv. m. 377 a násl.

působí, že žádná barva nemá převahu. Převládají barvy poněkud lomených, nikoli špinavých odstínů, barvy sestavené často skoro instinktivně podle pravidel komplementárních barev.

Vždy působí ornamentika českých rukopisů vyrovnaností celkového barevného dojmu, žádná barva nepřevládá tak, aby zatlačovala ostatní. Bohatství tónů je podivuhodné: od světle růžové k temné hřejivé červeni, od světle šedé k temné syté modři: všechny zelené a žluté odstíny nalezneš v českých rukopisech, avšak s podivuhodnou jistotou barevného cítění vyhýbají se iluminátoři barvám, které by mohly působiti křiklavě nebo v celkové soustavě neharmonicky. Fialových tónů používá se častěji než křiklavé rumělky, žlutá má svůj korektiv v odpovídajícím tónu modrém a také zlato je vždy sladěno s některou barvou tak, aby podporovalo celkový skvělý obraz.

Harmoničnost barevná je podporována harmoničností lineární. Již první rukopisy nového českého slohu vyznačují se zvláštní lehkostí graciósností a ohebností ornamentálních linií, representovaných především okrajovým akantem. Je pravda, že v některých rukopisech Václava IV. je přemíra akantových prvků taková, že se celková okrajová ornamentika stává příliš těžkou a mnohdy méně harmonicky působivou, avšak vedle těchto rukopisů, v kterých iluminátoři musili podle vůle objednavatelovy rozvinouti největší ornamentální bohatství, vyskytuje se množství prací v ornamentice zdrženlivějších, které se vyznačují přímo renaissančním citem pro soulad krásných harmonicky vytvářených forem.

I v jednotlivostech proniká toto vytříbené ornamentální cítění. Akantové listy, lupeny a rozviliny mají v různých rukopisech různé formy, převládá však snaha po lehké barevné, ne příliš hmotně působící a krásně stilisované formě.

2. V rukopisech anglických má akant zcela jinou úlohu. Na začátku nového slohu je novým prvkem, který se nespojuje organicky s ornamentikou starší. Vidíme na př. v bibli Richarda II., že iniciály zdobené akantem stojí bez jakéhokoli pokusu vyrovnání vedle ornamentálních iniciálek slohu staršího. Další vývoj jde opačným směrem než u rukopisů českých. V anglických rukopisech přizpůsobuje se akant starší ornamentice, jak krásně ukazuje výzdoba misálu Richarda II., a to jak tvarem, tak i barvami.

Když anglická malba okolo r. 1410 začíná používati akantu hojněji nejen jako výplně iniciál. nýbrž i v ornamentálním okrajovém rámu. je vždy vázán na ustálené schéma rámu vytvořeného z prutů. nikoli z akantových stvolů — zkrátka. okrajová ozdoba anglická nestala se nikdy organismem takřka živého akantu jako v rukopisech českých.

Čím blíže k polovině XV. století. tím přijímají angličtí miniátoři více nitkových ornamentálních prvků do okrajové ozdoby. takže na př. v rukopise Arnudel 109 má nitková a tečková ornamentika a prvky akantové přibližně rovnováhu. Nikdy není v rukopisech anglických akant jediným ornamentálním prvkem vždy zůstává jen anexem pevného geometrického rámu. ke kterému se připojuje také ornament zcela jiného rázu.

V barvách se jeví také značný rozdíl již od samého začátku. Není sice pochyby o tom. že česká barevná stupnice pusobila na první rukopisy anglické malované novým zpusobem velmi silně a že tato první vlna českého vlivu byla dosti mohutná, aby určila základy barevné stupnice anglické ornamentiky na pul století. avšak právě jen základy. Ze zacátku vidíme v rukopisech jako v bibli Richarda II. reformující vliv české barevné stupnice již v tom, že se modrá a ružová barva. které rozhodovaly již před tím vedle zlata o barevném dojmu anglické ornamentiky, osvobodily od příměsi. která jim dodávala poněkud špinavého a ponurého odstínu, takže se staly svítivé. přívětivé přibližně tak jako v rukopisech českých doby Karla IV. Hned od začátku však jsou i tyto dvě jednoduché barevné složky kombinovány s bílými tečkami a čárkami. které vnášejí do jinak poměrně mělkého barevného systému určitou tvrdost.

Nejnápadněji se to jeví v misálu Richarda II., u kterého jsme také výslovně upozornili na to. že puncované zlato nemá lesk zlatých podkladů rukopisu českých. Vedle toho se vyskytuje právě v misále Richarda II. temně šedý barevný tón. zladěný poněkud do modra, který v takovémto odstínu nikterak neodpovídá českým barvám. Ružová a modrá barva jsou i nadále podkladem barevného schématu anglických rukopisu.

V století XV. přistupují ovšem ještě některé jiné barvy, tak zelená se žlutou kresbou. rumělková. žlutá a hnědá — čer-

veným nádechem, avšak nikdy se nedopracovali angličtí miniátoři té skoro samozřejmé harmonické barevnosti, kterou se vyznamenávají vynikající rukopisy české. U rukopisů anglických máme, je-li rozvinuto celé barevné bohatství, značný dojem pestrosti, přes to, že nejsou tak bohaty odstíny lomených barev jako v rukopisech českých, v kterých přes tuto bohatost odstínů převládá dojem nevtíravé harmonické a poměrně klidné barevné stupnice.

Tedy i v tomto směru daly české miniatury jen podklad, který se ustálil a byl konservativně opakován, takže právě proto nemohli angličtí miniátoři dosáhnouti toho, aby přizpůsobili svou barevnou stupnici úplně barvám českým.

Také co do tvaru akantu a linie jeho listu a rozvilin jsou značné rozdíly mezi českými a anglickými rukopisy. Již v prvních rukopisech nového českého slohu usilují iluminátoři o krásnou linii, která se vine pokud možná nejvolněji. Akant se sice vyskytuje velmi často jako výplň břeven písmene, vedle toho však také jako hlavní ornamentální prvek dekorace okrajové, jehož lineární hra se stupňuje v rukopisech Václava IV. až k přemíře barokní, vedle toho se však vyskytují i v době Václava IV. rukopisy, v kterých miniátor přestává na výzdobě kryjící sice celý okraj, avšak nepřeplňující jej, takže vzniká opravdu harmonicky komponovaný celkový ornament, jehož hlavními znaky jsou lehkost a nenucenost linie, zdánlivě bez jakéhokoli úmyslu k stilisaci položené na okraj listu.

U anglických rukopisů pozorujeme hned od začátku dosti značnou vázanost akantu. Buď vyplňuje břevna iniciál v geometrickém přímo obrazci vývrtky nebo roztažené závitnice, nebo se připojuje k základnímu prutu, a to většinou v stejné ornamentální formě. V rukopisech okolo r. 1410 je akantu upotřebeno již volněji, jak jsme již uvedli, avšak nikdy není hra akantových listů nebo rozvilin tak nenucená, volná, nikdy není jejich linie tak ohebná a přímo graciósní jako v rukopisech českých.

I v rukopisech vyznačujících se opravdovou volností ornamentu, jako na př. v misále Arundel 109, je to nitková ornamentika, připojující se k akantovým rozvilinám, jež vzbuzuje dojem elegance a harmoničnosti linie, nikoli však akant, který

právě u těchto rukopisů v nárožních medalionech nedosahuje nikdy komposiční jemnosti rukopisů českých.

3. Těmito poznatky můžeme zakončiti rozbor a srovnání českých a anglických rukopisů. Jedna otázka není však ještě dostatečně vyjasněna; totiž ta, odkud přišly vlastně české vlivy do malby anglické, a byly-li to opravdu Čechy, jež působily po celou dobu, v které se vyskytují v anglické malbě prvky ornamentiky české. Víme, že anglická malba měla v XIII. a XIV. století úzké vztahy k malbě francouzské, a tu se vynořuje domněnka, že snad francouzská malba mohla míti vliv na rozvoj anglické ornamentiky.

III.

21. Není bez zajímavosti, že se i v rukopisech francouzských okolo r. 1400 začíná objevovati akant jako ornamentální prvek, a to v tvarech, jakých užívali miniátoři rukopisů českých a moravských. Jeden z nejlepších znalců francouzského iluminátorského umění té doby, hrabě Paul Durrieu, upozornil výslovně na tuto okolnost a připojil, že otázka vzájemných vztahů mezi ornamentikou italskou, českou a francouzskou v době okolo r. 1400[1] potřebuje nového rozboru.

Durrieu si všiml dobře toho, že se také v jiných francouzských rukopisech té doby začíná uplatňovati nový dekorativní prvek, totiž akant, není si však jist, z kterého pramene čerpalo francouzské umění. Upozorňuje, že se takovýto dekorativní systém, podobný ornamentice rukopisů italských, vyskytuje také v soudobých rukopisech avignonských, a soudí, že východisko (point de départ) měla tato nová dekorace v Italii, nezatajuje však, že i české rukopisy jsou zdobeny touto charakteristickou dekorací. A tím je dáno několik poznatků.

[1] P. Durrieu: Les très riches heures de Jean de France, duc de Berry Paris 1904, 65: On les (prvky, které označujeme jako české) retrouve également dans les manuscrits executés a la même époque a Avignon. Ou du contraire ont elles introduites par l'intermédiaire des manuscrits d'origine bohémienne pénétrant ainsi par l'Allemagne?.... Il y aurait une étude a faire sur les rapports qui existent, pour l'époque du duc de Berry, au point de vue du choix des élements decoratifs, entre les manuscrits italiens, les manuscrits bohémiens et certains manuscrits français, parmi lequels le Très riches heures de Chantilly.

Především otázka avignonského iluminátorského umění je takto francouzským učencem nadhozena s hlediska, kterého jsme se jednou již krátce dotkli[1] a o kterém můžeme teď na širokém podkladě rozboru francouzské ornamentiky pojednati obšírněji. Při tom zůstane však naší hlavní úlohou zjistiti, nebyla-li to francouzská malba, která zprostředkovala Anglii nové české ornamentální prvky.

Dále pak bude naší úlohou dokázati, že rozpaky, které ještě projevuje slavný znalec francouzského a flámského umění iluminátorského, totiž působila-li Italie nebo Čechy na nový dekorativní systém francouzský, možno zmenšiti bezpečně a bez váhání v tom smyslu, že italské umění iluminátorské nemohlo býti pramenem, z něhož čerpali miniátoři francouzští, protože italský akant je zcela jiného rázu než akant vyskytující se v rukopisech českých a francouzských, takže zbývá jen možnost, že vzorem nové ornamentiky francouzské bylo české umění.

22. Jako ornamentika anglická začíná se měniti i dekorace francouzských iluminovaných rukopisů okolo r. 1400. Objevují se nové dekorační prvky, gotickému ornamentálnímu schématu do té doby neznámé, objevují se mezi jiným jak akantový list, tak i akantová rozvilina.

Durrieu[2] uvádí jako první rukopis, jehož iluminátor použil nové akantové ornamentiky, rukopis „Livre des merveilles de monde", malovaný v létech 1404 – 1413[3].

O rukopise pojednáme v dalším rozboru vývoje francouzské ornamentiky, upozorňujeme však již teď, že rukopis není snad příkladem nejstarším pro použití české ornamentiky v pracích francouzských, nýbrž že akantový prvek zdomácněl po r. 1400 ve francouzské ornamentice tak rychle, že je při dnešním stavu nemožné rozhodnouti, který francouzský rukopis byl první malován novým způsobem.

Francouzské rukopisy malované v sedmdesátých a osmdesátých létech XIV. století ukazují dosti ustálený a skoro kon-

[1] E. Dostál: Čechy a Avignon na uv. m. 22.
[2] Durrieu: Les très riches heures na uv. m. 65.
[3] Paris, Bibliothèque Nat. Franç. 2810.

vencionální způsob okrajové dekorace. Úzká lišta rámuje jak kolumnu nebo kolumny textu, tak i figurální obraz, který zpravidla nevyplňuje iniciály, nýbrž je samostatným doplňkem kolumen textu.

V tom je značný rozdíl mezi anglickou a českou knižní výzdobou na jedné straně a francouzskou výzdobou na straně druhé. Nechceme tvrditi, že je tato zvyklost bez výjimek, ale je pravidlem. V českých rukopisech je samostatný obraz, nespojený s iniciálou výjimkou, nehledíme-li ovšem ke kanonovým listům misálu, kde pro iniciálu, zdobenou figurálním nějakým námětem, nebylo místa.

U anglických rukopisu zjistíme tam, kde převládá vliv francouzský, samostatné miniatury [1], kdežto v ostatních rukopisech je jako v pracích českých figurální scéna zasazena do iniciály [2].

Vidíme tedy, že je ve francouzských rukopisech figurální iniciála výjimkou, že v rukopisech anglických není ustálené pravidlo, kdežto v rukopisech českých že je samostatná figurální komposice mimo iniciálu výjimkou.

Pokračujme však v rozboru ornamentiky francouzské okolo r. 1380. K základní listině se připojuje ornamentika cesmínová nebo břečťanová tu bohatší, tu zase chudší, tu doplněna v nároží stilisovaným drakem, prosázená někdy ptáky, zajíci, králíky, anděly a i jinými figurálními droleriemi. Ornamentika má vždy hrotité tvary. Cesmínové nebo břečťanové listy vyrustají buď z úzkých stvolů, nebo jsou spojeny s hlavní lištou nitkovým ornamentem.

Již v rukopisech okolo 1375—1380 vyskytují se pak v této nitkové ornamentice zlaté tečky s krátkými vybíhajícími nitkami, takřka tykadly. Tato ornamentika nitková vyvíjí se ke konci XIV. sto-

[1] Occleve, de regimine principum, Arundel MS. 38, žaltář rodiny St. Omer, Add. MS. 39810, Grandisonovy hodinky, první část, Royal MS. 2 A XVIII, Lovelův lectionář, Harley MS. 7026, atd.

[2] Bible a misál Richarda II., Royal MS. 1 E IX, Add. MS. 29704—5, Grandisonovy hodinky, druhá část, Royal MS. 2 A XVIII, Cotton MS. Vespasian B XXII, misál Arundel MS. 109, atd.

letí v dekorační systém. První její začátky nalézáme již v některých rukopisech ze začátku století, avšak teprve v devadesátých létech XIV. století, kdy roste záliba francouzských miniátoru v bohatých rámech, začíná tato nitková ornamentika soupeřiti silně se starší ornamentikou cesmínovou.

Při tom se však oba tyto ornamentální prvky snášejí velmi dobře: často je, jak již uvedeno, cesmínový nebo břečťanový list nasazen na nitku, v některých jiných okrajových ozdobách, hlavně tam, kde jde o celostránkovou miniaturu, není vůbec prutů a stvolů, takže jen nitky spojují rám s cesmínovými listy. Jako velmi charakteristické uvádíme zde tyto příklady. Již v breviáři bellevillském[1], ba dokonce ještě dříve, vidíme první zárodky nitkové ornamentiky.

23. Stav dosažený Jeanem Pucellem okolo r. 1340 zůstavá pak celkem nezměněn až do devadesátých let, jak nám ukazuje okrajová výzdoba krásných hodinek vévodů z Anjou[2]. Teprve v rukopisech okolo r. 1400 vyskytuje se pak častěji dekorativní prvek, který nám dává možnost zaujmouti ještě jednou stanovisko k datování rukopisu avignonských, uvedených Dvořákem pro podporu hypothesy o vlivu avignonské malby na malbu českou[3].

Je to isolovaná zlatá tečka, k níž se připojuje nitkový ornament tak, že tečka tvoří takřka střed čtyřcípé hvězdice, jejíž cípy jsou právě nitky vycházející ze středu[4].

Začátky tohoto ornamentu jsou již v rukopisech okolo

[1] Bibliothèque Nationale, Lat. 10.484.

[2] Bibl. Nat. Lat. 18.014, Henri Martin, La miniature française, tab. 70. Bibliothèque Nationale, Album de Portraits d'après les collections du departement des manuscrits par Camille Couderc (Paris bez letopočtu) tab. 33, 34, 35.

[3] Max Dvořák: Illuminatoren na uv. m. 75 a n.; kritický rozbor hypothesy a její odmítnutí v práci E. Dostála: Čechy a Avignon na uv. m.

[4] Příklady: Bibl. Nat. Franç. 312 fol 1, Miroir Historial, Couderc na uv. m. tab. 42, z roku 1396; Bibl. Nat. Lat. 10.528, Heures de Marguerite Clisson, fol. 29v, Couderc na uv. m. tab. 38, okolo roku 1390; Bibl. St. Geneviève 1028, fol. 14, Livre des propriétés de choses, Martin na uv. m. tab. 74 okolo 1395; Bibl. Nat. Lat. 18.104, fol. 288v, hodinky vévodů z Anjou, Couderc na uv. m. tab. 37, okolo 1410, a mnohé jiné.

r. 1380[1], ale tečky nejsou ještě úplně isolovány, nýbrž přivázány k celému systému nitkové dekorace: teprv asi o 15 až 20 let později stávají se samostatným dekoračním prvkem.

Tato tečková dekorace doprovází v avignonských rukopisech publikovaných Dvořákem vždy dekoraci akantovou[2]. Podle Dvořákových teorií povstaly tyto rukopisy okolo roku 1370. Bylo by velmi nápadné, že by pokročilé severofrancouzské dílny byly převzaly tento motiv avignonské malby v té formě, v jaké se v avignonských rukopisech vyskytuje, teprve o 20 let později, přibližně po r. 1390.

Připustíme-li však teorii mnou obšírněji již vyloženou, že avignonské rukopisy vznikly teprve v XV. století[3], je použití tohoto ornamentálního prvku v rukopisech avignonských vysvětleno zcela snadno, kdežto všechny ostatní teorie jsou podle našeho názoru vyumělkovány[4].

Tato zlatá tečka s nitkovými tykadly není však jediným

[1] Bibl. Nat. Franç. 2813, fol. 265, Grandes Chroniques de France, Martin na uv. m. 56, okolo 1376; Bibl. Nat. Franç. 22.912, fol. 2v, Cité de Dieu, Martin na uv. m. 58, z roku 1376.

[2] Dvořák: Illuminatoren na uv. m. obr. 15, 16, 18, 19.

[3] E. Dostál: Čechy a Avignon, na uv. m. 22 a n.

[4] Kritikou bylo mým vývodům také vytčeno, že změny písma nelze na rozhraní století XIV. a XV. použíti za doklad mých názorů. Právě prohlídka řady francouzských rukopisu od r. 1370 do r. 1420 ukazuje názorně, že je změna opravdu nápadná, takže lze mého paleografického nálezu opravdu s prospěchem použíti. Netřeba opakovati zde názor Labandeův, který některé z avignonských rukopisu podle písma datoval před vyjitím Dvořákovy knihy již do století XV. Stačí zde upozorniti na to, že francouzští badatelé jsou si velmi dobře vědomi této přeměny charakteru písma, neboť Couderc na uv. m. text str. 27 výslovně uvádí, že podle písma by bylo nutno datovati rukopis Bibl. Nat. Franç. 2810 ještě do XIV. století, kdežto malba ukazuje již do století XV., takže je zde nepřímo zřetelně vysloven názor, že jde o písmo zaostalé. Podle názoru jmenovaného francouzského odborníka lze tedy slohovou přeměnu písma opravdu zachytiti do úzkých časových hranic, a to na potvrzení našeho názoru úplně stačí. Další výtka byla pronesena v tom smyslu, že dokončení provedení korektury čtyřdílné bible kartusiánské r. 1414 nemá rozhodující význam pro datování malby rukopisu. Nutno upozorniti kritiku na zvyk skriptorií, že rukopis byl nejdříve napsán, a pak zpravidla před vymalováním vykorigován. Máme mnoho rukopisu již korigovaných, které nebyly později zdobeny malbou, ač byly k vymalování určeny. Či nutno míti zato, že se i u této bible stala pověstná výjimka?

ornamentálním prvkem, kterým se obohacuje tradicionální okrajová ozdoba francouzská. Ornamentální rám rukopisů okolo r. 1400 uhájil si svou ustálenou formu, ale nitkový ornament se do něho proplétá v stále nových a nových tvarech. Tak vidíme v rukopise Bibl. Nat. Franç. 926[1], psaném r. 1406, že nitková ornamentika nahrazuje dokonce stvol nebo prut, na kterém bývají obyčejně nasazeny cesmínové listy, takže můžeme mluviti o nitkových rozvilinách s cesmínovými listy. O něco později v rukopise Bibl. Nat. Franç. 1023[2], malovaném okolo r. 1410, proniká nitkový ornament ještě více. Vidíme tu krátké stočené nitky, podlouhlé lístky takřka chlupaté, nitky vybíhají z hrotů cesmínových listů, nitky spojují jednotlivé ornamentální prvky v systém okrajové dekorace.

Skoro každý bohatě malovaný rukopis francouzský v prvních dvou desítiletích XV. století ukazuje, jak je tato nitková ornamentika stále víc a více na postupu, takže na konec zatlačuje starší ornamentiku skoro úplně a podržuje jen některé ornamentální prvky, jako cesmínový list, který však také nabývá jisté stilisace.

Stvol a prut se v některých rukopisech úplně ztrácejí, jak na př. ukazují okrajové dekorace některých miniatur krásného misálu darovaného r. 1412 klášteru St. Magloire v Paříži[3].

Tato nová nitková ornamentika, která se stává základem nového dekorativního způsobu francouzských a nizozemských rukopisů XV. století, bojuje ještě přibližně do dvacátých let XV. století se starší ornamentikou o nadvládu; na konec však starší dekorativní způsob mizí úplně a nitková dekorace v různých obměnách dominuje až do recepce ornamentiky renaissanční francouzskými miniátory. Avšak nejen bohatostí nových dekorativních prvků, které doplňují ornamentiku cesmínovou, liší se tento nový způsob okrajové výzdoby od schematu staršího.

Důležité je, že se mění také celkový ráz. Právě iluminace, kterými je zdoben misál kláštera St. Magloire[4], jsou výborným do-

[1] Couderc na uv. m. tab. 50.
[2] Couderc na uv. m. tab. 64.
[3] Martin na uv. m. tab. 79–80.
[4] Martin na uv. m. tab. 79–80.

kladem toho, že miniátoři provádějící okrajové ozdoby dbají teď více než kdykoli jindy krásné ohebné táhlé celkové linie, ke které se připojují jednotlivé ornamentální prvky.

Vidíme, že se základní nitková linie zahýbá do krásně formovaných závitnic, že má pak hned protějšek v korespondující závitnici, takže je celý okraj pokryt takovýmto nitkovým závitnicovým lineárním schématem, ke kterému se pak připojují ornamentální jednotlivosti. Krásný příklad je také rukopis Bibl. Nat. Franc. 1023[1], kde vedle nitkových, řekněme, rozvilin se vyskytují ještě rozviliny vytvořené z prutu, stejně ohebných a v ladných tvarech stočených jako linie nitkové.

Celá okrajová ozdoba je lineární hrou korespondujících základních graciósních a elegantních křivek podporovaných ještě jiným detailem[2].

I tato novota se vyvinula ze začátku, které jsou již v rukopisech okolo r. 1380, avšak o dokonalém systému možno mluviti teprve u rukopisů malovaných okolo r. 1410. Tento smysl pro symetrii, krásnou ohebnou linii a harmonickou komposici okrajové ozdoby způsobil, že francouzská malba okolo r. 1410 recipuje z české knižní výzdoby prvek, který se co nejvýhodněji mohl přizpůsobiti novému formálnímu cítění, a to akantový list a akantovou rozvilinu, které svou ohebností, graciósností a lehkostí tvarů byly takřka jen doplňkem nového schématu.

U jedné miniatury misálu, malovaného pro klášter St. Magloire, námi již vzpomenutého[3], oddělují se od základní miniaturu rámující lišty v nárožích krátké akantové rozviliny úplně českých tvarů, které se spojují s nitkovým okrajovým ornamentem zcela přirozeně, bez násilných přelomu. Totéž vidíme v polovici obou kolmých prutů.

Podle našeho názoru je tento misál jedním z prvních dokladu pro vnikání akantu do francouzské ornamentiky, neboť je

[1] Couderc na uv. m. tab. 64.

[2] Další příklady jsou: Bibl. Nat. Franç. 926, fol. 2, Couderc na uv. m. tab. 50; Bibl. Nat. Latin 924, fol. 13 v a 37, Couderc na uv. m. tab. 52; Bibl. Nat. Franç. 23.279, fol. 119 v, Couderc tab. 60 a mnohé jiné.

[3] Martin na uv. m. tab. 79.

malován ještě před r. 1412. Tedy okolo r. 1410 se doplňuje v některých francouzských rukopisech nitková a cesmínová ornamentika českým akantem.

Misál kláštera v St. Magloire není ojedinělý. Asi v téže době zdobí neznámý miniátor mnohými miniaturami rukopis básní Christiny de Pisan, uložený dnes v Britském museu[1].

V okrajové ozdobě tohoto rukopisu je akantu použito ve spojení s nitkovou ornamentikou v míře mnohem hojnější než u misálu St. Magloire. Nejen v nárožích a uprostřed ornamentální lišty, nýbrž po celém širokém okraji jsou roztroušeny krátké akantové rozviliny a jednotlivé listy tak, že se spojují s ohebnými liniemi nitkové ornamentiky a doplňují ji. Nikde nevzniká neuspokojivé neharmonicky řešené místo.

Akant má jemné graciosní tvary a nepodobá se nikterak těžkým, silně plastickým akantovým ozdobám soudobých rukopisů italských. Je skvělým svědectvím pro ornamentální cítění francouzských miniátorů, že dovedli cizí prvek hned při prvních pokusech tak hravě přizpůsobiti nové ornamentice nitkové.

Také lišta, která je základem a kostrou okrajové ornamentiky, je propletena akantem volných tvarů, nepřipomínajících nikterak skoro geometrické akantové vývrtky rukopisů anglických.

Jednotlivé tvary ukazují přímo na českou předlohu; tak na př. vyrůstá přibližně v polovici spodní vodorovné lišty z akantové ornamentiky lišty krátký dvouramenný akantový výběžek, jehož stvol je před rozvětvením sevřen kroužkem. Jak častý je tento ornament již v nejstarších českých rukopisech, zdobených okolo r. 1360 novým českým slohem!

Také barvy odpovídají úplně českým vzorům. Jsou to tyto barvy: svítivá modrá, červená, růžová, fialová, krásných ne špinavých odstínů, poněkud lomených jako v rukopisech českých. I zlatý akant se vyskytuje v těchto francouzských rukopisech na rozdíl od rukopisů českých.

Jedna součást ozdoby listů však zůstává takřka nedostupna pro akantovou ornamentiku: stěží ji najdeme ve výzdobě iniciál,

[1] British Museum. Harley MS. 4431. Reprodukce jednoho listu v publikaci Martinově na uv. m. tab. 87.

plnící břevna písmen. Tam se udržuje pozdě do XV. století převážně ornamentika starší.

Ještě na jednu okolnost nutno upozorniti při popisu rukopisu Harley 4431. Hlavní nerv akantového listu je napříč čárkován, takže vzniká dojem, jako by byl vroubkován. Je to podrobnost, která se u českých rukopisů skoro vůbec nevyskytuje, za to však ji najdeme v ornamentice rukopisů avignonských[1].

Je důležité zjistiti tuto shodu mezi rukopisem Harley 4431 a rukopisy avignonskými, protože je nám novým důkazem že avignonské rukopisy nutno spojiti s těmito francouzskými rukopisy malovanými okolo r. 1410, a nikoli s nějakou prý úplně ztracenou skupinou rukopisů okolo r. 1360, nikdy neexistovavších.

24. Jeden z nejkrásnějších rukopisů francouzských jsou velké hodinky vévody z Berry[2]. Kodex byl iluminován slavným umělcem Jaquemartem de Hesdin a jinými miniátory vévodovými, jak uvádí již inventář vévody z Berry z r. 1413. Bohužel však miniatury Hesdinovy zmizely a také zbylá část značně trpěla. Nás zde zajímá jen ornamentika rukopisu, neboť jako i v ostatních námi již probraných rukopisech francouzských nejde o český vliv na miniatury figurální. Výzdoba rukopisu byla dokončena r. 1409[3].

Tomuto datu také opovídá celkový ráz okrajové ozdoby, jak zjistíme ihned. Základní lišta, která rámuje text a dělí dvě kolumny textu v interkolumniu, není jednotného rázu: lze spíše mluviti o tenkém prutu neb o spleti dvou prutů, na který jsou takřka navlečeny medaliony buď čtvercové nebo gotické kvadriloby, zdobené střídavě znakem vévodovým, symbolickými písmeny V E, labutí a medvědem. Prostor mezi těmito medaliony je vyplněn nitkovou ornamentikou podobného rázu, jakou jsme již poznali u jiných rukopisů. Mezi tuto nitkovou ozdobu vplétají se ještě pásky ovinuté okolo základního tenkého prutu, mající heslo vévodovo: „Le temps venra.“ Nebýti nezvyklých medaliónů, zasazených v značném počtu do okrajové dekorace, byla by ornamentika typickou ukázkou dekoračního systému rukopisů francouzských okolo r. 1410.

[1] E. Dostál: Čechy a Avignon na uv. m. 19.

[2] Grandes Heures du duc de Berry, Bibl. Nat. Latin 919. Reprodukce: Martin na uv. m. tab. 71, 72, Couderc na uv. m. tab. 63.

[3] Couderc na uv. m. 28.

Bylo by dosti svůdné domnívati se, že tento ojedinělý dekorační systém měl za předlohu některý český rukopis Václava IV., avšak značné rozdíly mají takovou nadvládu nad domnělými shodami, že by bylo možno jen říci, že symbolika rukopisů Václava IV. mohla snad míti vliv na použití symbolických písmen zvířat a hesel v rukopisech vévody z Berry[1].

Jinak se ornamentika tohoto rukopisu nikterak nepodobá dekoraci rukopisů českých, avšak s jedinou důležitou výjimkou. U některých listů připojují se k malým iniciálám, umístěným pod velkou figurální miniaturou, někdy také k medalionům krátké akantové listy, které jsou rovněž zřejmě českého původu.

V jiných rukopisech francouzských, které se rovněž připisují Jaquemartovi de Hesdin nebo jeho dílně, vidíme sice bohatou ornamentiku nitkovou[2], nikoli však prvky akantové. I tato okolnost svědčí pro to, že výzdoba rukopisu Bibl. Nat. Lat. 919 byla dokončena teprve okolo r. 1410.

25. Nepřeceňujeme význam akantových prvků ve velkých hodinkách vévody z Berry, jsou nám však svědectvím, že akantová ornamentika vniká okolo r. 1410 všeobecně do dílen francouzských, tedy i do dílen vévody z Berry. Nejsme proto nikterak překvapeni, když i v nejnádhernějším rukopise vévody z Berry, ve velmi bohatých hodinkách, uložených dnes v Chantilly[3], vyskytuje se v okrajových ozdobách akant, a to v hojné míře.

[1] O symbolice dekorace rukopisu Václava IV. pojednává obšírně J. Schlosser na uv. m. 270 a n.

[2] Bibl. Nat. Latin 18.014, hodinky vévodů z Anjou, Martin, tab. 70. Couderc tab. 33–37. Bibl. Nat. Franç. 13.091, žaltář vévody z Berry, Martin tab. 68, Bruxelles Bibl. Royale MS. 719, hodinky vévody z Berry, Max Dvořák: Das Rätsel der Brüder von Eyck, knižní vydání (München 1925) tab. 38, Bruxelles Bibl. Royale MS 11.060–61, hodinky vévody z Berry, dokončené 1402, A. Michel, Histoire de l'art III 1, obr. 86, 87. R. de Lasteyrie: Les miniatures d'André Beauneveu et de Jaquemart de Hesdin, v Monuments Piot, Paris, 1896, sv. III. str. 71 a n. obr. 13.

[3] Très riches Heures du duc de Berry, Musée Condé, Chantilly. Reprodukce, o které může jíti při našich otázkách, viz v knize André Michel: Histoire de l'art III/1, str. 165 obr. 93, Weese: Skulptur und Malerei in Frankreich im XV. und XVI. Jahrhundert. Handbuch der Kunstwissenschaft, 46, obr. 59, 52, obr. 65, a ovšem především ve velké publikaci, kterou vydal comte Paul Durrieu: Les très riches Heures de Jean de France, duc de Berry, Paris 1904, tab. XIII–LXIV.

Rukopis tento je pro otázku původu akantového prvku ve francouzské dekoraci okolo r. 1410 tak důležitý, že nutno jeho ornamentice věnovati obšírnější rozbor. Akantové rozviliny, jichž použili miniátoři slavného rukopisu nejrůznějším způsobem, nejsou zcela jednotného rázu. Na některých listech vyskytují se v tvarech české akantové dekoraci tak podobných, že bychom, přihlížejíce jen k okrajové ozdobě, tyto listy mohli označiti za dílo českého miniátora.

Je pak zajímavo, že na těchto listech, tak nápadně podobných výtvorům iluminátorského umění českého, můžeme rozeznati ještě dva slohové stupně. Některé z těchto akantových rozvilin a ornamentů jsou bližší starší ornamentice akantové, jakou je na př. zdoben liber viaticus Jana ze Středy[1], kdežto okrajová ozdoba listů jiných připomíná již pozměněnou poněkud ornamentiku rukopisů Václava IV.[2].

Vedle toho se však vyskytuje akantový ornament v takových proměnách, které sice prozrazují svůj původ z ornamentiky české, ale byly miniátory francouzského rukopisu obohaceny o prvky, v českých rukopisech té doby načisto nezvyklé. Nemůže býti většího kontrastu, než je mezi okrajovou ozdobou listu 168v[3], kde miniátor namaloval orlíčkový keříček s naturalismem, který přímo překvapuje (obr. 13), a mezi listem 153[4], kde je překrásná scéna Ukřižování celá orámována jemnými drobnými akantovými rozvilinami.

To všechno nám ukazuje, že miniátoři, kteří pracovali o okrajových ozdobách, nepřihlíželi otrocky k svým vzorům, nýbrž že dovedli ustálené tvary oživiti novými podrobnostmi, spojujícími se vždy velmi harmonicky s akantovým ornamentem. Z toho důvodu je zapotřebí rozlišovati v tomto důležitém rukopise celkem čtyři hlavní způsoby okrajové dekorace.

Hned předem budiž poznamenáno, že v rukopise převládá akant. Ornament starší, mající většinou geometrické tvary, nevy-

[1] Jsou to listy reprodukované v práci Durrieuově Le très riches heures na uv. m. tab. XV (akant pod symboly evangelistů), XX, XXVIII, LV.

[2] Durrieu: Les très riches heures na uv. m. XLV, LVII, LXIII.

[3] Durrieu: Les très riches heures na uv. m. tab. LX.

[4] Durrieu: Les très riches heures na uv. m. tab. LV.

mizel sice úplně, avšak projevuje se hlavně jen v malých obdélnících, které vyplňují řádky tam, kde nejde písmo dále než k okraji kolumny.

Z miniatur vyobrazených v překrásné důkladné publikaci Durrieuově je deset doprovázeno akantem, který sice nezapře svůj původ z české akantové ornamentiky, ale jehož celkový charakter je proti českému vzoru již poněkud pozměněn[1]. Tento druh akantu je vlastně sestaven z měkce modelovaných akantových lupenů, tedy nikoli z akantových listů. U nich je střední nerv listu nebo lupenu zdůrazněn poměrně málo, spojení často není provedeno stvolem, nýbrž stočené lupeny se vsunují jeden do druhého. Tvar akantových lupenů zpravidla není hrotitý, nýbrž hroty jsou zakulaceny, takřka zbroušeny.

Důležité je, že miniátor, který maloval ozdobu těchto listů, spojuje akant s naturalistickým ornamentem, takže na př. z akantové iniciály „I“ listu 17v[2] vyrůstá celá rostlina, fialka. Tu a tam přerušují souvislost ornamentiky ptáci, malovaní většinou věrně naturalisticky.

Jak jsme již podotkli, tvoří výzdoba listu 60v (tab. XL) jakýsi přechod k dalšímu druhu akantu, a máme za to, že je jeho výzdoba malována jinou rukou než rukou miniátorovou ostatních listů této první skupiny. Jako u dekorace některých jiných listů stáčí se akant i zde takřka v lupeny, avšak nervatura listu je silně zdůrazněna. Akant druhé skupiny je méně zakulacený, hrotitější[3].

Stejně jako u skupiny první není akant této druhé skupiny napodobením českého vzoru, protože francouzští iluminátoři jej částečně již přestilisovali. U této druhé skupiny vyznačuje se ornament jistou bizarností. V českých rukopisech podléhají jednotlivé akantové listy, rozviliny, lupeny a květy ve své ornamentální hře

[1] Jsou to listy, které Durrieu, Les très riches heures na uv. m., reprodukuje na tabulkách XIV, XV, XVI, XVII, XX, XXI, XXII, XXIII (pravá miniatura) F, XXIV, XL, tedy miniatury zdobící začátek rukopisu, kromě miniatury reprodukované na tab. XL, kde se však, jak uvidíme později, jeví již jistý přechod.

[2] Durrieu: Les très riches heures na uv. m. tab. XVI.

[3] Durrieu: Les très riches heures na u. m. tab. XXIII (levá miniatura) XXV, XXVI, XXIX, XXX, XXXI, XXXIII, XXXIV, XXXVI.

zdánlivě ještě dosti zákonům organického vzrůstu, kdežto ornament této skupiny zdá se úplně volně hravý, podřizující se jen fantasii iluminátorově. Tu vyrustají z podivně stočeného hrotitého akantu naturalistické květiny, tu zase z kalichu akantového květu čáp[1], jehož tělo se však úplně přizpusobuje rostlinnému tvaru; také brouci a motýli doplňují akantovou ornamentiku. Velmi charakteristický prvek pro dekoraci této skupiny jsou zlaté tečky, od nichž vybíhají kratičké čárky jako paprsky slunce, a nitkový ornament, který však nikdy nenabývá dekorativní samostatnosti, nýbrž se spojuje s akantem v krásný harmonický celek.

Do třetí skupiny můžeme zařaditi dekoraci těch listu, u nichž má akant úplně české tvary rukopisů Karla IV. Není jich poměrně mnoho, ale příklady jsou tak přesvědčivé, že bychom se nikterak nerozpakovali označiti tyto listy za dílo českého miniátora, kdybychom soudili jen podle ornamentiky[2] (obr. 14, 15).

Protože je akantová ornamentika těchto listu nejlepší důkaz pro český původ nového prvku francouzské dekorace, podrobíme jeden list této skupiny zevrubnějšímu rozboru[3].

Pod miniaturou Zvěstování, která je v jednoduchém rámu tvaru pro tento rukopis velmi typického, jsou krátké kolumny textu přerušeny iniciálkami „D“ a „E“ na straně levé a iniciálou „D“ v kolumně pravé. Břevna iniciály „D“ levé kolumny jsou vyplněna ornamentem, který se poněkud podobá českému akantu, e však bližší předlohám italským jako Kristova hlava uvnitř iniciály.

Od iniciály vybíhá akantová rozvilina poměrně dosti bohatá, nejryzejšího českého typu. Není jediná. Na okraji je roztroušeno šest takových rozvilin končících v gotických květech, z kterých vyrůstají hudoucí andělé s dlouhými křídly, jejichž péra napodobují akantový list, jak velmi krásně dokazuje medalion nad levým horním rohem miniatury s polopostavou Boha otce, obklopenou anděly s roztaženými křídly.

[1] Durrieu: Les très riches heures na uv. m. tab. XXXI b.

[2] Durrieu: Les très riches heures na uv. m. XIII, XV (akant okolo horních symbolů evangelistů), XIX, XXVIII, LV.

[3] Durrieu: Les très riches heures na uv. m. tab. XIX.

Způsob použití akantových rozvilin jako podstavce pro polopostavy andělů nebo svatých a proroků je v českých rukopisech Karla IV. a Václava IV. velmi obvyklý. Stačí prohlédnouti jen Liber viaticus Jana ze Středy nebo bibli Václava IV. uloženou dnes ve Vídni, a najdeme množství paralel[1].

Důležité je u výzdoby tohoto listu, že akantové rozviliny, provedené v ohebných tvarech rukopisu doby Karla IV., nepokrývají celý okraj ve spojených rozvilinách, nýbrž jsou jen roztroušeny jednotlivě po okraji. Již to ukazuje, že nejde o francouzský způsob dekorace, nýbrž že popud k takovémuto použití akantu přišel odjinud. A tu může jíti jedině o české rukopisy doby Karla IV. a Václava IV. jako o vzor.

Srovnáme-li ozdobu listu 26 neb 38ᵛ s ornamentikou Liber viaticus Jana ze Středy, zjistíme takovou shodu, že o vzájemné závislosti obou rukopisů nemůže býti pochybností[3]. Rukopis Jana ze Středy vznikl v 60. létech XIV. století, rukopis vévody z Berry o 50 let později, takže i časově je závislost francouzských miniátorů na české škole malířské úplně nesporná. Ornamentika této skupiny je nejdůležitějším dokladem pro vnikání české ornamentiky do dekorativního systému francouzského.

Zbývá ještě čtvrtá, poměrně malá skupina, která má užší souvislost s ornamentikou rukopisů doby Václava IV.[4].

Nejcharakterističtější je okrajová výzdoba listu 158 reprodukovaného na tab. LVII. Figurální miniatura pochází až z doby pozdější, která vsadila také mezi medaliony, vytvořené krásně se splétajícími rozvilinami akantu, postavy pastýřů v adoračním postoji.

Tento tvar bohatého akantového ornamentu našli bychom

[1] Chytil: Památky umění iluminátorského I, tab. X, XV a j., Schlosser na uv. místě obrazy na stranách 216, 217 (hudoucí anděl!), 268, 269, 275, 279, 283, 284, 288, 294, 308.

[2] Durrieu: Les très riches heures na uv. m. tab. XIX, XXVIII.

[3] Chytil: Památky na uv. m. tab. VIII, X, XII, XV, XX, XXI. Viz hlavně akantovou rozvilinu na tab. X. Chytilovy publikce, vybíhající z levého spodního rohu iniciály „G“, a srovnej ji s velmi podobnou rozvilinou na tab. XXVIII. Durrieuova díla, umístěnou pod levou kolumnou textu.

[4] Durrieu: Les très riches heures na uv. m. tab. XLV, LVII, LXIII.

stěží v rukopise doby Karla IV., je však docela obvyklý v pracích provedených za Václava IV.

Poněkud jiného rázu je okrajová výzdoba listu 86v (tab. XLV). Celkové dekorativní schéma rozdělení okraju na medaliony vytvořené vinoucím se akantem je nám známo z rukopisu Václava IV.[1]. Avšak akant má svuj zvláštní, již francouzský tvar a stojí nejblíže dekorativnímu slohu druhé skupiny, námi výše obšírněji probrané.

Jak rychle dovedli i francouzští miniátoři přizpusobiti akant své tradiční ornamentice, dokazuje akantová rozvilina listu 71v—72 (tab. XLIII), kde akant přechází jen v lehký hravý ornament nitkový, a hlavně pak akantové ozdoby[2], které často v pozadích figurálních miniatur zastupují ustálenou ornamentiku geometrickou.

Výsledky našeho rozboru tohoto duležitého rukopisu mužeme shrnouti takto:

Jak ukazují hlavně figurální miniatury nádherného rukopisu, jde o knihu, která byla iluminována umělci, jejichž umění ukazovalo cestu dalšímu pokroku. Mužeme klidně tvrditi, že je ornamentální výzdoba důstojná umělcu, kteří provedli miniatury figurální. Je založena úplně na akantu. Starší prvky jsou zcela vedlejší. Ona výzdoba není jednotvárná, protože, třebas ji mužeme rozděliti na čtyři skupiny, máme přece v každé skupině takovou rozmanitost řešení, že nutno předpokládati iluminátory značně vytříbené umělecké fantasie.

V třetí skupině mohli jsme zjistiti zcela přímý vliv české ornamentiky, avšak také dekorativní systém zbývajících skupin buduje na českém akantu.

Rukopis je však pro nás zajímavý ještě s jiného hlediska. Figurální miniatury jsou dukazem, že tradiční iluminátorské umění francouzské přejímá nové, hlavně italské prvky, protože jak linearismus, tak i ustálená komposiční schémata, stereotypická v podání jak osob, tak i prostoru, již nevyhovovala[3].

[1] Schlosser na uv. m. tab. XXV.

[2] Durrieu: Les très riches heures na uv. m. tab. XV, XVII, XXIII, XXVI, XXXIII, ve větším rozsahu XIX, LIX, LX, LXI.

[3] Mistrně jsou tyto nové proudy vylíčeny v známé práci M. Dvořáka: Das Rätsel der Kunst der Brüder van Eyck (knižní vydání) 176 a n.

Tato okolnost je dostatečně známa, nutno však také zdůrazniti, že francouzští miniátoři netvoří jen kopie podle italských děl, nýbrž že zpracovávají předlohy a italské náměty tak, že vzniká umění nové, umění francouzsko-flámské, které svou delikátností barev, svým poněkud manieristickým podáním postav, vyhovujících tehdejším estetickým požadavkům, svým temperovaným naturalismem, řadí se k uměleckým památkám jiných zemí, v kterých umělci okolo r. 1400 usilují o esteticky krásné podání svého námětu. Tu pak bylo nutno doprovoditi obraz, malovaný především pro esteticky lahodný dojem, dekorací, která by tvořila s miniaturou harmonický celek.

Je velmi příznačné, že francouzští miniátoři našli řešení dvě. Buď přetvořili starší ornamentiku v nadmíru jemnou ornamentiku nitkovou, nebo použili českého akantu, který jak svým tvarem, svými možnostmi upotřebení, tak i barvami úplně odpovídal novému požadavku estetického krásna.

Tak je vedle „krásných madon" českých, vedle idealistických miniatur okolo r. 1400, které jsou splněním tohoto poněkud manieristického, s estetických hledisk tvořícího idealismu, i český akant důležitým článkem i dokladem tehdejšího malířského umění a právě nejruznější jeho upotřebení v rukopise vévody z Berry ukazuje, jak vděčný byl tento důležitý dekorativní prvek, který z Čech nastoupil svou cestu skoro do všech zemí západní a severní Evropy.

Věc sama nijak nepřekvapuje. Uvážíme-li, že jak Karel IV., tak i Václav IV. pocházeli z rodu spřízněného s královským domem francouzským, že dleli dokonce na francouzském dvoře již za krále Karla V., nebudeme překvapeni, že jeden z členů francouzské rodiny královské, vévoda z Berry, znal nádherné rukopisy české, iluminované za Karla IV. a Václava IV., a mohl dáti i svým iluminátorum příležitost, seznámiti se s lahodnou hravou ornamentikou českou.

Tak lze vysvětliti také tu okolnost, že iluminátoři těchto velmi bohatých hodinek převzali pro akantovou ornamentiku úplně barevnou stupnici českou. Žádný anglický rukopis, zdobený akantovým ornamentem, neukazuje tak překvapující shodu v bar-

vách s ornamentikou českou, jako mnohé rukopisy francouzské, u nichž použili miniátoři zmíněného prvku ornamentiky české.

26. Ještě jeden z nejslavnějších a nejnádhernějších rukopisu francouzsko-nizozemských ze začátku XV. století má zřejmé stopy velikého vlivu českého umění iluminátorského. Jsou to známé hodinky turinské, které bohužel shořely r. 1904, takže jsme dnes odkázáni jen na publikaci, kterou bohudík r. 1902 pořídil hrabě Durrieu[1].

Je známo, že turinské hodinky tvořily část nádherného rukopisu, z něhož se nám zachovaly ještě dvě části[2].

Otázka puvodců figurálních miniatur tohoto rukopisu je jedna z nejspornějších otázek novější historiografie umění, neboť nejde o nic méně než o to, zjistiti, byly-li účastni výzdoby rukopisu Hubert a Jan van Eyck. Pro náš rozbor má tato otázka menší důležitost, protože nám nejde o rozbor figurálních miniatur, nýbrž o ornamentiku tohoto krásného rukopisu[3], avšak jak uvidíme, nebude rozbor ornamentiky pro ni bez významu. Pro nás je důležitá jediná ilustrace shořelého turinského fragmentu, a to krásná miniatura Madony s ženskými svatými[4].

Hulin[5] připisuje tutom iniaturu i s bohatým ornamentálním rámem Hubertovi van Eyck. Friedländer[6] je poněkud opatrnější a vyslovuje domněnku, že je rám snad od stejné ruky jako figurální miniatura. Hulin de Loo znal turinské hodinky a můžeme tedy spolehnouti na tvrzení tohoto znamenitého znalce, že ornament a figurální miniatura byly provedeny stejným malířem.

[1] Paul Durrieu: Heures de Turin (Paris 1902).

[2] Jsou to hodinky milánské, které publikoval G. Hulin de Loo: Heures de Milan (Bruxelles, Paris 1911), a fragment, který je dnes majetkem barona M. Rotschilda.

[3] Viz k této otázce figurální výzdoby teď hlavně publikaci Maxe J. Friedländera: Die Altniederländische Malerei I. Die Van Eyck, Petrus Christus, str. 68–75, a M. Dvořák: Die Anfänge der holländischen Malerei v knižním vydání stati: Das Rätsel der Brüder van Eyck (München 1926) 245–273.

[4] Durrieu, Heures de Turin, tab. XXXVI.

[5] Hulin de Loo: Heures de Milan 30 a n.

[6] Max Friedländer na uv. m. 71: Hier – ausnahmsweise – der Ornamentrahmen reich und vielleicht von derselben Hand.

Podotkli jsme již na začátku rozboru francouzské ornamentiky, že okolo r. 1420 mizí z francouzské knižní výzdoby jednoduchá cesmínová výzdoba, již známe z rukopisů XIV. století, a byla nahrazena dekorací, při které se vedle cesmínu uplatňuje hlavně ornamentika nitková a akant. U největší části miniatur hodinek milánských u turinských vidíme však ještě poměrně jednoduchý ornamentální rám, u kterého je použito jen cesmínu jako hlavního ornamentálního prvku, kdežto ornamentika nitková se takřka vůbec nevyskytuje. Dvořák[1] se obrací proti domněnce, že o turinských a milánských hodinkách pracovali bratři Van Eyck. Jeho vývody snažil se vyvrátiti Post tím, že prozkoumal pečlivě kroje osob miniatur[2].

S našeho hlediska bychom mohli říci, že je pravdě nepodobno, aby francouzský nebo nizozemský miniátor ještě v třicátých a čtyřicátých letech XV. století použil pro okrajovou ozdobu jen jednoduché cesmínové ornamentiky. Byla by to dekorační zaostalost, která se sice v některých nizozemských zaostalých rukopisech vyskytuje, která by však divně kontrastovala s pokrokovostí miniátora nebo miniátorů v miniaturách figurálních.

Jsme si vědomi toho, že tento argument nemůže rozhodovati, avšak ve spojení s ostatními důkazy, které se vynořují proti názoru Dvořákovu, může prokázati platné služby. Mohlo by se říci, že se na př. ještě i v knihách iluminovaných Simonem Marmionem, tedy vynikajícím mistrem, který působil v druhé polovici XV. století, vyskytuje jednoduchá cesmínová ornamentika. Nelze však přehlédnouti, že tato ornamentika je již spojena s dekorací nitkovou, kdežto u turinských a milánských hodinek nitkový ornament nemáme, a že, jak již bylo řečeno, nešlo o rukopis iluminátorů slohově zaostalých.

Jedinou výjimku co do ornamentiky miniatur přisouzených Hulinem Hubertovi van Eyckovi je, jak již uvedeno, miniatura Madony se ženskými svatými. Ornamentální její rám není vytvořen lištou, ke které se připojují stvoly nesoucí listy cesmínové, nýbrž

[1] Max Dvořák: Das Rätsel der Brüder van Eyck, knižní vydání 250 a n.

[2] Paul Post: Das zeitliche und künstlerische Verhältnis des Turin-Mailänder Gebetbuches zum Genter Altar. Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen XXXX (1919), str. 175 a n.

velmi bohatou akantovou rozvilinou, která je sama o sobě přímo mistrovskou ukázkou jemného ornamentálního vkusu a tvůrčí schopnosti.

Mistr, který prováděl okrajovou ozdobu, rázem pochopil, jak vděčná mohla býti česká ornamentika akantová, nebylo-li jí použito schématicky, nýbrž iluminátorem schopným samostatné invence. Z kořenu v pravém spodním rohu vyrůstá silný stvol s dvěma rameny navzájem se proplétajícími a mezi akantovými listy, lupeny a rozvilinami tohoto keře našli si místo anděl, páv a opice.

Na levé straně listu a na horním a spodním okraji nepronikå základní stvol tak silně jako na okraji levém, avšak lupeny a listy mají zde neobyčejně jemné a lehké linie. Drak na horním okraji a kuna na spodním okraji doplňují drolerii pravého okraje. Máme za to, že se ornament právem připisuje velkému mistrovi, který převzav cizí prvek naložil s ním zcela suverénně a vytvořil ornamentiku, která se úplně vyrovná dekoraci nejkrásnějších rukopisů českých. Důležité je, že jako u českých prací po r. 1410 není zde akant jen doplňkem geometrických nebo geometrisujících tvarů, nýbrž že se okrajová ozdoba stala živým akantovým organismem, máme však za to, že motiv kořenu, z něhož vyrůstá akantový keř, je samostatným výtvorem nizozemského iluminátora, neboť v českých rukopisech XV. století vyskytuje se později.

Miniátor turinského obrazu přichází k pojetí akantové okrajové ozdoby jako živého organismu od naturalismu, který proniká tehdy veškeru malbu nizozemskou; v českých rukopisech je takovéto pojetí jen následek vývoje dekorace, jehož jednotlivé fáze můžeme v českých rukopisech bezpečně sledovati. O barvách turinské miniatury nemůžeme se bohužel vysloviti, poněvadž vzpomenutý požár oloupil nás na vždy o tuto možnost.

Byla-li miniatura opravdu provedena Hubertem van Eyckem, pak by bylo zřejmé, že nejpřednější dílny slavných miniátorů tehdejší doby recipovaly prvky akantové ornamentiky české. Jaquemart de Hesdin a jeho pomocníci, tvůrcové rukopisu „velké hodinky vévody z Berry“, Paul a Herman de Limbourg, jejichž rukám děkujeme za velmi bohaté hodinky vévody z Berry, Hubert van Eyck, jeden z největších průkopníků nizozemské malby na začátku XV. století, autor námi probrané miniatury v hodinkách

turinských, všichni tito velcí mistři obohacují ustálenou ornamentiku francouzskou o prvek, který vyhovuje tehdejším požadavkům po formální kráse, po dokonalé harmonické linii, po graciósním, elegantním spádu ornamentiky, požadavkům, které se uplatňují ve značné míře také při tvorbě miniatur figurálních. Třeba zde jen krátce připomenouti „krásné madony české" a všeobecnou snahu po krásném figurálním typu, o němž jsem již podrobněji pojednal na jiném místě[1].

Stačí uvésti jména Gentila da Fabriano, Fra Angelica a Lorenza Ghiberti vedle jmenovaných francouzských velkých iluminátorů, abychom si uvědomili, že recepce akantového prvku do francouzské a anglické knižní výzdoby není jen nahodilým zjevem, nýbrž že má svuj pramen právě ve formálním idealismu, ve snahách po formální kráse uplatňujících se ve všech uměleckých střediscích okolo r. 1400. Tak se nám jeví tento zdánlivě nepatrný detail jako charakteristická složka tehdejšího uměleckého snažení.

27. Vedle těchto velkých iluminátorských děl nutno si zde všimnouti ještě několika méně známých, přes to však pro naši otázku velmi zajímavých rukopisů. Na prvním místě nutno uvésti rukopis Terencia, známý podle jména „Terencius vévodský" (Le Térence de ducs)[2].

Rukopis byl podle zjištění Martinova malován před r. 1415 a stojí svou ornamentikou jako hodiny turinské na rozhraní dvou dekoračních způsobů. Vedle starší ornamentiky cesmínové, prosázené již prvky dekorace nitkové[3], je nádherný tento rukopis ozdoben také akantem, jak nám ukazuje právě list 1 v. Veškerého bohatství české akantové ornamentiky je zde použito v komposici působící barvami i tvary velmi harmonicky (obr. 16).

Na rozdíl od rukopisů francouzských až dosud probraných nevyskytují se jen jednotlivé akantové listy a lupeny, nýbrž

[1] E. Dostál: Svatojakubské rukopisy na uv. m. 113 a n.

[2] Paris Bibl. de l'Arsenal 664. Rukopis byl vzorně vydán konservátorem knihovny Arsenalu H. Martinem: Le Térence de Ducs (Paris 1908). Barevná reprodukce listu 1v v publikaci Henri Martin: La miniature française na uv. m. barevná tabule č. 4, jednobarevná v publikaci téhož autora: Le Térence de Ducs, tabule před textem.

[3] Martin: Miniature française na uv. m. tab. 91.

i gotické květy, akantové medaliony a palmety, prosázené buď postavami andělů, ptáky, nebo jemnou nitkovou ornamentikou zakončenou drobnými cesmínovými listy.

Akant se vyznačuje vpravdě českou lehkostí a úhledností. Ani u tohoto rukopisu není možno mysliti na italské vzory, neboť nejen v barvách, nýbrž také ve tvarech je tato ornamentika na hony vzdálena od dekorace soudobých rukopisů italských a má paralelu jen v soudobých a něco dřívějších rukopisech českých, hlavně doby Václava IV. Fialovou, červenou, světle žlutou a světle zelenou barvu akantu těchto odstínů hledali bychom marně v italských rukopisech.

Hlavní význam akantové dekorace tohoto rukopisu je v tom, že francouzský iluminátor nepřestal jen na recepci jednotlivých prvků, nýbrž převzal český dekorativní způsob vcelku, ovšem ne beze změn. Na rozdíl od rukopisů českých uplatňuje se dosti silně ornamentika nitková, doprovázená cesmínem, a v tom je hlavní rozdíl mezi českými vzory a tímto začátkem nové ornamentiky francouzské. Možno však říci, že převládá ornament akantový. Také tento rukopis je malován na začátku druhého desítiletí XV. století. Datum potvrzuje správnost našich dřívějších vývodů o době vzniku tohoto nového ornamentálního způsobu.

Poněkud jiného rázu je výzdoba cestopisu Livre de Merveilles kompilovaného Jeanem Haytonem [1]. List 226, reprodukovaný v Coudercově publikaci, je zajímavý tím, že je v okrajové ozdobě tohoto francouzského rukopisu použito j e n akantu jako ornamentálního prvku. V nárožích jsou gotické kvadriloby, vyplněné symbolickými zvířaty a páskami před filigránovým ornamentem. Mezi těmito kvadriloby jsou vodorovné okraje vyplněné akantovou dekorací spletenou symetricky z bohatých rozvilin, levý okraj je vyplněn prutem, z něhož o r g a n i c k y vyrůstají krátké akantové lupeny a lístky. Celý prut je pak ovinut páskou a heslem majitele. Na pravém okraji se rozvíjejí do šířky krásné kalichy a květy nad sebou seřaděné.

[1] Bibliothèque Nationale, Franç. 2810. Reprodukce listu 226 u Couderca na uv. m. tab. 62; miniatury rukopisu bez okrajových ozdob vydal M. H. Omont v publikaci: Reproductions reduites de manuscrits et miniatures de la Bibliothèque nationale sv. 14–15 (Paris 1907). P. Durrieu: Les très riches heures na uv. m. 65.

Ačkoli vznik této dekorace z prvků čerpaných z ornamentiky české je nepochybný, přece jen nutno ji pokládati za velmi originální výtvor francouzského iluminátora, neboť akantové prvky (lístky, lupeny a rozviliny) jsou spleteny v celek, který odpovídá ornamentálnímu cítění francouzskému, jak se projevuje také v krásných okrajových ozdobách provedených dekorací nitkovou, nikoli však ornamentálním snahám českým. U českých miniátorů se váže akantový list málokdy v tak pravidelné tvary skoro geometrického obrazce. Vývoj český naopak spěje k uvolnění vázanosti ornamentu, neboť okrajová ozdoba se stává postupem času živým organismem, kdežto zde naopak iluminátor francouzský váže je do forem, které silně připomínají renaissanční symetrické a geometricky pravidelné ozdoby.

Již v Terenciu vévodském se uplatňují podobné snahy, jak ukazuje ozdoba pravé strany listu 1 v, námi rozebraného, zde v Livre des Merveilles je učiněn další krok, ač je rukopis alespoň soudobý s Terenciem, ne-li mladší.

To všechno ukazuje, že francouzští iluminátoři, přibravše české ornamentální prvky, dovedli z tohoto přínosu do ustálené francouzské ornamentiky vytěžiti zcela nové možnosti. Ovšem ne beze změny celkového charakteru akantové ornamentiky, jakého nabyla postupným vývojem v české knižní výzdobě.

Další vývoj této vpravdě nádherné ozdoby okraje, při které bylo použito akantu mnohem více než v rukopisech dříve probraných, ilustrují nám skvěle hodinky vévody z Bedfordu[1], malované v některé francouzské dílně v době okolo r. 1430[2]. Některé listy tohoto nádherného rukopisu jsou zdobeny akantovou ornamentikou připomínající nám silně výzdobu „vévodského Terencia". Tak

[1] British Museum, Add. MS. 18.850. Na tomto místě vděčně vzpomínám ještě zvláště ochoty správců oddělení rukopisů v Britském Museu, kteří mně ochotně umožnili prohlídku této drahocenné památky.

[2] Weese, na uv. m. str. 105 a obr. 81, datuje hodinky vévody z Bedfordu do doby okolo r. 1410. Jak uvidíme dále, je toto datování ze slohových důvodů nemožné a přisvědčujeme úplně Bradleyovi na uv. m., který datuje rukopis do doby okolo r. 1430. Vyobrazení Weese na uv. m. obr. 81, 137, G. J. Warner: Illuminated Manuscripts (1903), tab. 47, J. A. Herbert: Illuminated Manuscripts (1911) str. 273–275, tab. 41, G. J. Warner: Reproductins of manuscripts sv. III., tab. 32–34.

vidíme na listě s miniaturou „Klanění tří králů"[1] bohatý akant, jehož rozviliny a listy pokrývají v širokém rámu celý okraj. Vedle této akantové dekorace nalézáme tu však jak nitkovou ornamentiku, tak již úplně naturalisticky malované květiny: fialky, karafiáty, chrpy, růže, jahody atd.

To je zásadně nová věc, která časem úplně setřela obvyklý ráz ornamentiky francouzské, neboť přibližně od dvacátých let šíří se víc a víc nizozemský zvyk, zdobiti okraj naturalistickým dekorem věrně kresleným a malovaným. Tak se spojují ve výzdobě Bedfordových hodinek vlastně tři způsoby okrajové výzdoby: ornamentika akantová, nitková a silně stilisované naturalistické podrobnosti. Již proto nelze hodinky vročiti k r. 1410, neboť se vyskytují listy, jako list 79 s nádhernou miniaturou „Obětování v chrámě", kde mají naturalistické dekorativní prvky úplnou převahu nad ornamentikou nitkovou a akantovou, neboť v okrajové ozdobě listu 79 vidíme jen naturalisticky malované fialky.

Přesto je nám tento nádherný rukopis vedle „vévodského Terencia" velmi cenným dokladem, jak značně bohaté dekorativní možnosti poskytovala česká akantová ornamentika dovednému iluminátorovi.

Jemností provedení, ornamentálním bohatstvím a dovedným spojením starší a naturalistické dekorace s akantovými bravurně na okraj nahozenými rozvilinami zaujímají Bedfordovy hodinky vynikající místo v dějinách vývoje dekorace, jsou však, jak již podotčeno, z pokročilejší vyvojové fáze.

Jen zcela krátce chceme se ještě zmíniti o dekoraci listu 13 žaltáře[2] anglického krále Jindřicha VI., malovaného neznámým pařížským iluminátorem v třetím desítiletí XV. století. Okraj listu je sice zdoben jemným cesmínovým ornamentem, avšak hned podél celé délky figurální miniatury a kolumny textu jsou po obou stranách dva stvoly, okolo nichž je ovinuta bohatá a krásně provedená akantová guirlanda: je to nový doklad pro jemné ornamentální cítění i poměrně prostředních francouzských dílen iluminátorských.

[1] Weese na uv. m. 107, obr. 137.

[2] British Museum Cotton MS. Domitian A XVII, fol 13.

28. Poněkud zpět nás vede třetí, krásně iluminovaný rukopis Britského musea, hodinky neznámého původu[1], které s žaltářem Jindřicha VI. ukazují na vztah mezi rukopisy severofrancouzských dílen a rukopisy avignonskými, popsanými blíže Dvořákem a podrobenými mnou novému rozboru[2]. V dekoraci tohoto krásného rukopisu dostává okrajová ozdoba takřka svou páteř stvolem, okolo kterého se vinou akantové rozviliny v úplně českých tvarech. Právě listy Weesem a Michelem reprodukované jsou toho velmi dobrým dokladem. Okolo této kostry, kterou tvoří stvol ovinutý akantem, je pak na okraj položena nitková ornamentika s cesmínovými listy, avšak akant silně proráží. Důležité je, že v tomto rukopise umísťuje iluminátor prut ovinutý akantem i mezi kolumnami, v tvarech úplně podobných některým avignonským rukopisům[3], jenže v avignonském rukopise vyniká prut mnohem více než v hodinkách severofrancouzských.

Není však divu. Jak jsme již obšírněji vyložili na jiném místě[4], možno toto zdůraznění stvolu jako plastického prvku v rukopisech avignonských vysvětliti vlivem umění italského. Protože je však tato podrobnost součástí celého problému avignonského umění, budiž nám zde dovoleno, doplniti poznatky získanými právě prováděným rozborem naše starší poznatky.

Dvořák usoudil podle pěti děl o 10 svazcích iluminovaných ornamentikou, která se přibližuje akantové ornamentice české, že jde o skupinu rukopisů malovaných okolo r. 1370 a že tyto rukopisy jsou skrovným zůstatkem velkých iluminátorských prací, provedených v Avignonu v padesátých a šedesátých létech XIV. století. V rukopisech, které Dvořák znal, jsou jen dvě menší figurální miniatury, takže jeho srovnání avignonských a českých rukopisů bylo založeno jen na ornamentice.

Nádherné rukopisy avignonské, které podle Dvořáka byly vlastním vzorem českých rukopisů doby Karla IV., iluminovaných

[1] British Museum Add. MS. 32.454. Weese na uv. m. 58 a A. Michel na uv. m. III/1, str. 167 reprodukují po stránce tohoto krásného rukopisu.

[2] Dvořák: Illuminatoren na uv. m. 74 a násl. E. Dostál: Čechy a Avignon na uv. m. str. 1 a násl.

[3] Weese na uv. m. 58, obr. 71, Dvořák: Illuminatoren na uv. m. 79, obr. 19.

[4] E. Dostál: Čechy a Avignon na uv. m. 22.

novým slohem, se nám nezachovaly a Dvořák předpokládal, že se tato díla ztratila ve francouzské revoluci a v jiných bouřích, které zpustošily jižní Francii. Proti této teorii Dvořákově vyslovené r. 1902 snažil jsem se v častěji již uvedené práci[1] dokázati, že avignonské nádherné rukopisy, které podle Dvořáka působily na naši malbu, neexistovaly a že skupina rukopisů, kterých se dovolával Dvořák, vznikla teprve po r. 1400. Důvody byly zkrátka tyto.

Labande, který inventarisoval avignonské rukopisy[2], uvedl ve svém inventáři u všech rukopisů Dvořákem zmíněných XV. století jako dobu vzniku, změnil však po vyjití Dvořákovy publikace svůj názor a datoval je do poslední třetiny XIV. století, tedy do doby, kdy nový český sloh ornamentální byl již úplně hotov[3].

Paleografický rozbor písma rukopisů č. 71 – 72 a č. 337 – 338. Ludolphus de Chartreux: Liber de vita Christi, dokazuje, že rukopis je psán již písmem XV. století, neboť bylo, jak jsme již v tomto článku upozornili, i jinými francouzskými znalci zcela správně pozorováno, že charakter francouzského gotického písma se okolo r. 1400 mění; místo gotické miniskule se začíná užívati volnějšího písma gotického, přibližujícího se kursivě[4].

Dále upozornil již Labande[5], že u jednoho díla zdobeného avignonským slohem, které Dvořák neznal, u velké čtyřdílné bible kartusiánské, byla dokončena korektura teprve r. 1414. Tedy

[1] E. Dostál: Čechy a Avignon na uv. m. 5 a n.

[2] Labande: Catalogue général des manuscripts des bibliothèques publiques départementales XXVII, Avignon, sv. I.

[3] Labande: Les miniaturistes avignonais et leurs oeuvres, Gazette des Beaux Arts sv. 49, str. 290 a n.

[4] Abychom přesvědčili kritiku, která pochybovala o přípustnosti paleografického dukazu, uvádíme zde podle několikrát již uvedených publikací seznam tabulek, na kterých pozorujeme tuto přeměnu od staršího písma k novějšímu. Každý se podle tohoto seznamu muže přesvědčiti, že rozhodující přelom začíná již v XV. století. Martin Miniature française na uv. m., starší písmo: tab. 51, 55, 57, 59 – 73, 75, 77, 78, 83, 91, 94, 95, 97, 99, 100, novější písmo tab. 74, 76, 87, 88, 89, 90. Couderc na uv. m., starší písmo tab. 16, 19, 21 – 26, 28, 30 – 37, 39, 40, 42, 48, 49, 52, 62, 63, 65, 70, novější písmo 43, 50, 51, 53, 54 – 59, 64, 73, 76, 79, 81, 82, 83. U písma tab. 62 Couderc výslovně upozorňuje na starší charakter jeho: P. Durrieu, Miniature Flamande, na uv. m., starší písmo tab. 1, 2, 3, 4, všechny ostatní tabule jsou psány písmem novějším, protože jde vesměs o rukopisy XV. století.

[5] Labande: Les miniaturistes na uv. m. 294 – 295.

paleografický rozbor a jedna historická zpráva mluví pro vznik alespoň tří rukopisů o 8 svazcích (celkem z 10 celé skupiny) teprve v XV. století.

Také umělecko-historický rozbor potvrzuje toto mínění. Výzdoba rukopisů ukazuje totiž vedle akantové ornamentiky, podobné dekoraci rukopisů českých, také francouzskou ornamentiku cesmínovou, a to ve tvaru širokého celkového rámu uzavírajícího pevně celý text, zrovna tak jak ve francouzských rukopisech z konce XIV. století. Vedle toho vyskytuje se v avignonských rukopisech velmi charakteristický prvek, totiž zlaté tečky s nitkovými výběžky, takže vzniká čtyřcípá hvězdice, prvek, o kterém jsme již obšírněji pojednali a o kterém jsme mohli dokázati, že se úplně vyvinul rovněž teprve na začátku XV. století.

Kromě toho je akantu jako dekorativní okrajové ozdoby sestaveného v souvislých guirlandách neb ovinutého okolo středního stvolu použito tak, jak v severofrancouzských rukopisech ze začátku XV. století; není v avignonských rukopisech jediného akantového prvku, který by nebylo možno dokázati ve francouzských rukopisech té doby. Naopak je nám právě výzdoba vévodského Terencia, Bedfordových hodinek, žaltáře Jindřicha VI. a Livre des Merveilles Jeana Haytona důkazem, že v tehdejších severofrancouzských rukopisech možno nalézti akantovou ornamentiku formálně mnohem bohatší než v pracích avignonských, takže je recepce těchto prvků na začátku XV. století severofrancouzskými iluminátory z rukopisů avignonských úplně nepravděpodobná.

Jen jedna odchylka je od severofrancouzských rukopisů. Avignonští miniátoři zdobí také břevna písmene stilisovaným akantem. Není vyloučeno, že pro tuto zvláštnost měli přímo český vzor.

Podle všeho toho, co jsme doposud získali rozborem francouzské ornamentiky na začátku XV. století, můžeme tedy směle říci, že avignonské dílny pracovaly teprve asi v druhém desítiletí XV. století s novou ornamentikou akantovou a že mohly míti své vzory v pracích iluminátorů severofrancouzských a nizozemských, kteří okolo r. 1410 začínají v tak hojné míře používati českého akantu.

Jen tak lze avignonské rukopisy včleniti uspokojivě do celkového vývoje francouzské ornamentiky; jinak bychom naráželi

na několikerou velmi závažnou nepravděpodobnost. Nepravděpodobný je vznik většiny avignonských rukopisů okolo r. 1370 z důvodů paleografických, nepravděpodobné je, že často již připomínaná tečková ornamentika vznikla v té době v Avignonu a přenesla se teprve okolo r. 1400 do severní Francie, kde naopak můžeme sledovati nenáhlý vývoj tohoto dekorativního prvku. Nepravděpodobné je, že avignonští miniátoři vytvořili již z cesmínové ornamentiky pevný rám, do kterého je také pojat ornament akantový, a že severofrancouzské dílny zase teprve na konci století přišly k podobnému vývojovému stupni, neboť i tento způsob rámování širokým pevným ornamentálním rámem je v severofrancouzských miniaturách nepřetržitě doložen.

Máme za to, že našimi dřívějšími vývody, doplněnými rozbory ornamentiky francouzské v tomto pojednání, je otázka vlivu avignonské školy malířské na nový český sloh okolo r. 1360 definitivně rozřešena záporně. Je podle našeho názoru vyloučeno, že by miniátoři avignonští byli dosáhli již v šedesátých létech toho vývojového stupně, ke kterému se vyspělí severofrancouzští iluminátoři, kteří do té doby měli primát v knižní výzdobě, byli dokulhali teprve o 40 let později. Uvážíme-li však, že i velké dílny pařížské a severofrancouzské recipují okolo r. 1400 prvky české ornamentiky, není její použití v Avignonu v první pol. XV. století nic překvapujícího, zvláště připustíme-li, že některý rukopis český mohl býti p ř í m ý m vzorem některému z avignonských iluminátorů.

29. Hrabě Durrieu ukázal však ve své práci o hodinkách z Chantilly ještě na jednu možnost, totiž, že francouzské dílny iluminátorské recipovaly akantovou ornamentiku buď přímým vlivem miniátoru italských nebo z rukopisu italského puvodu. Podle toho, co námi bylo již dříve naznačeno, máme za vyloučeno, že by italská akantová ornamentika byla vzorem francouzským iluminátorům. Protože však tato myšlenka byla pronesena tak vynikajícím znalcem, nutno této otázce věnovati poněkud více místa.

Ornamentika florentských, sienských a veronských rukopisu z doby okolo r. 1400 se skoro od sebe neliší. V knižní dekoraci není tak značných rozdílu jako v malbě figurální a také boloňskou

ornamentální výzdobu lze charakterisovati skoro tak jako ornamentiku florentskou. Všechny tyto boloňské, veronské, sienské a florentské dílny dělí spíše lokální zabarvení, které najdeme také v rukopisech francouzských, než značnější rozdíly slohové. Rozdíly v barvách, v komposici, v kresbě a modelování figurálních miniatur jsou mnohem značnější než rozdíly v ornamentice.

Milánská a vůbec lombardská miniatura je poněkud jiného rázu. Na první pohled je patrno, že jde o dílny, které recipovaly a zpracovaly jak vlivy francouzské, tak i italské, takže jde o celek, který není neoriginální, který však nemůže býti charakterisován jako samostatné dílo, jež bylo základem dalšího pokroku buď francouzského nebo středoitalského umění.

Máme při rozboru lombardských miniatur vždy ten dojem, že miniátoři byli o krůček zpět za ostatními dílnami italskými a francouzskými. Založíme proto svou krátkou charakteristiku italské ornamentiky na rukopisech florentských, neboť florentské umění již tehdy vyzařovalo do bližších a vzdálenějších uměleckých středisk italských.

Základní rozdíl mezi italským a českým akantovým ornamentem je ten, že český iluminátor vytvořil opravdový akantový list s dokonalou nervaturou listu; nejvíce je zdůrazněn hlavní střední nerv listu. Okraje listu jsou vykrojené. To znamená, že v českých rukopisech jsou akantové listy přes daleko jdoucí stilisaci přece jen součástí živého organismu, a viděli jsme již, že vývoj vedl od geometrisujících forem tyčky, ke které přinuly akantové listy, ke stvolum, z nichž organicky vyrůstaly listy.

Italský akant je, jak ukazují nesčetné příklady především ornamentem[1]. Italský miniátor vytváří sice rovněž takřka organicky rostlé celky, avšak akant je zcela jiného rázu. Jen výjimkou najdeme slabě naznačenou nervaturu. Listy se stáčejí takřka do kornoutů. Okraj je většinou hladký, ne rozstřapený, nebo vykrojený jako u akantu českého. Tvary jsou nesporně těžší, plastičtější. Barva přímo modeluje akantové guirlandy v poloreliefu.

I v tom je značný rozdíl od akantové ornamentiky české.

[1] Hojné příklady ukazuje kniha Paolo d'Ancona: La miniatura fiorentina (Firenze 1914) tab. 30–60 a mnohé jiné.

Linie italského akantu je monumentální, těžká, ne tak graciósní a lehká jako u akantu českého, a také ornament sestavený z akantových závitnic, medalionu a z jednotlivých rozvilin leží s větší tíhou na okraji než nejtěžší akantová dekorace česká, na př. v rukopisech Václava IV.

Vezmeme-li poměr miniatury k celému listu neb okrajové ozdoby k celému okraji, je v italské malbě pravidelně zapotřebí mnohem méně jednotlivých prvku než v malbě české, český akant je poměrně mnohem drobnější a útlejší než akant italský. Do pozdního patnáctého století udržuje se zvyk doprovázeti břevna písmene několika tenkými čarami, jdoucími paralelně k jeho okraji, a načrtnouti na silně plastické břevno bílý čárkový geometrisující ornament. Také řada větších nebo menších teček se vyskytuje. Nic z toho česká ornamentika vubec nezná. Je-li akantového stvolu použito k orámování kolumen písmena, je dosti silný, aby vynikal jako hlavní geometrický prvek, a vždy se k němu připojují jednotlivé akantové listy nebo rozviliny neorganicky [1].

Italský miniátor maluje často, hlavně při výplni iniciál, jediný velký list, který tvoří celé břevno písmene, kdežto český miniátor plní iniciálu listem poměrně mnohem drobnějším, často stočeným, s mnohem volněji členěným okrajem, než vidíme u akantu italského. Dojem listu a jejich tvar je u českého akantu mnohem silněji akcentován než u tvaru italských. Také v barvách je značný rozdíl mezi italskou a českou ornamentikou.

Nikdy nepoužili italští miniátoři barevné stupnice poněkud lomených barev, která je tak charakteristická pro české miniatury. Světle modrá, světle ružová, světle zelená, světle fialová, červená poněkud do oranžova, zelená poněkud do světle žluté, temná modrá s nádechem do fialova, hnědá se zlatým popraškem, temně zelená s nádechem do modra, to jsou české barvy, které nemají příkladu v silných barvách italských, v čisté rumělkové, čisté modré, poněkud šedě růžové a v jiných barvách italských miniatur a tabulových obrazů. Popisy barev mohou podati jen přibližný dojem, stačí však položiti jednu českou miniaturu vedle boloňské nebo florentské

[1] Velmi krásné příklady všeho toho, co jsme uvedli, poskytují miniatury, které reprodukuje Paolo d'Ancona na uv. m. pod čísly tab. 54, 58, 59.

a na první pohled vznikne dojem, že jde o dvě barevně zcela různě orientované školy malířské.

Nechceme zde popírati, že český akantový ornament vznikl z ornamentiky italské, avšak osvobozující čin byl vykonán již v českých rukopisech malovaných krátce před vznikem nového českého slohu, a to tehdy, když miniátoři, kteří zdobili rukopisy Arnošta z Pardubic[1], zdůraznili akantový list jako ornament rostlinný tím, že namalovali nervaturu s výrazným hlavním nervem a vykrojením okrajů jeho tak, aby vznikl opravdu rostlinný tvar.

Tehdy se dělí cesta italské a české ornamentiky a nikdy více se nespojila. Iluminátoři za Karla IV. zjemnili pak tento nový ornamentální prvek, zladili pak barevnou stupnici do typicky české tóniny a nový ornamentální sloh byl v jádře hotov.

Jak tvary, tak i barvy akantových listů, kterých používají iluminátoři francouzští, zřejmě dokazují, že nebyl recipován těžký plastický nečleněný list akantový italský, nýbrž hravá ornamentika česká, lehká v tvarech i v barvách, úhledná, zbavená přílišné monumentálnosti ornamentu italského. Hubert van Eyck dokázal v okrajové výzdobě často již vzpomenutého listu hodinek turinských, že i při použití českého akantu bylo možno vytvořiti monumentální rám akantový, avšak srovnání s kterýmkoli rámem italským ukazuje, oč lehčí v tvarech je tento rám proti dekoracím italským.

Nemáme v italské ornamentice vzoru pro akantové prvky ornamentiky francouzské, nemáme je ani v ornamentice anglické. O jiné země prakticky nemůže jíti. Jediná země, která mohla exportovati akantovou dekoraci francouzských tvarů a barev, byla země česká, odkud mohl vzíti francouzský iluminátor formálně a barevně již úplně hotový ornament.

Budiž řečeno ke cti francouzským iluminátorům, že se svěřenou hřivnou hospodařili dobře, jak ukazuje bohatství krásných originálních tvarů akantu ve francouzských rukopisech XV. století.

Nemůže býti naší úlohou probírati zde podrobně další vývoj akantového prvku ve francouzské a nizozemské ornamentice XV. století. Jakmile se jednou pevně zakořenil v okrajové dekoraci, uhájil si své čestné místo až do vnikání ornamentiky renaissanční,

[1] E. Dostal, Čechy a Avignon, 47 a n.

ba dokonce ještě dále, neboť i renaissanční dekorace používala akantu, ovšem v mnohem těžších monumentálních tvarech, nikoli jako lehkých hravých a elegantně graciósně se vinoucích listů a rozvilin.

Jako v Anglii v rukopisech lankasterského slohu vidíme akant ve francouzských a nizozemských rukopisech po celé XV. století bez zvláštních změn. Knihy velikánů francouzské a francouzsko-nizozemské knižní výzdoby jsou toho zřejmým dokladem. Je-li domněnka Hulinova dříve uvedená správná, otvírá Hubert van Eyck tuto skvělou řadu. Philippe de Mazerolles[1], Jaquemart Pilavain[2], Loyset Lyédet[3], Jean Fouquet[4] provádějí skvostné miniatury v nádherných dílech, jejichž okrajová ozdoba je plna akantových prvků.

Nejsou to však jen ojedinělé zjevy, nýbrž se akantu používá ornamentálními miniátory všeobecně a teprve vítězství jednak naturalistické nizozemské, jednak italské renaissanční dekorace znamená konec tohoto jemného ornamentálního systému.

30. Můžeme se teď po tomto krátkém rozboru francouzské knižní dekorace vrátiti k otázce, od které jsme vyšli, zda totiž anglické malbě nebyly české prvky ornamentální zprostředkovány francouzsko-nizozemskými rukopisy nebo miniátory. Pokud vidíme, nutno odpověděti na tuto otázku záporně. V době, kdy se ukazují v anglické malbě v bibli u misálu Richarda II. první akantové prvky okolo r. 1390, není o akantu ve francouzské malbě ani potuchy.

Je zajímavo, že angličtí miniátoři používají napřed akantu jako výplně břeven písmene, tedy způsobem, který se ve Francii vůbec neujal. Angličtí miniátoři prvních rukopisů zdobených novým slohem nutí akant do geometrisujících forem a přizpůsobují jej starší ornamentice, vytečkovávají jej bílou barvou. Jsou to vesměs podrobnosti, pro které nemáme příkladu v malbě francouzské. Také ustálená barvená stupnice akantu těchto rukopisů anglických, s převahou barvy modré a růžové zvláštního odstínu

[1] P. Durrieu: La miniature flamande tab. 42, 43, 46.

[2] P. Durrieu: La miniature flamande tab. 55.

[3] Histoires romaines de Jean Mansel, Paris, Bibl. de l'Arsenal. 5087–5088.

[4] Bibl. Nat. Franç. 247, Antiquités Judaiques, Mnichovský Bocaccio.

připomínajícího sice českou barevnost, nikoli však totožného s ní odlišuje tyto anglické rukopisy zřetelně od prací francouzských.

Později okolo r. 1410, kdy je akant jako ornamentální prvek již recipován v rukopisech francouzských, stává se také v anglických pracích akantový ornament volnější. Nikdy však nepřipomíná nám formální mluva anglických iluminátorů těchto rukopisů okolo r. 1410 dekorativní zvyky dílen francouzských. Oblíbené tak nárožní medaliony okrajové ozdoby, ovinuté akantem širokého, poněkud obhroublého tvaru, jak je na př. vidíme v rukopise Cotton MS. Vespasian B XXII aneb dokonce ještě v misálu Arundel MS. 109, neopakují se v malbě francouzské, rovněž ne jemnější dekorace některých z rukopisů rázu listu 96 hodinek Grandisonových Royal MS. 2 A XVIII, námi již obšírněji rozebraných.

Jen jeden prvek by snad bylo možno spojiti s francouzskou ornamentikou XV. století, totiž nitkovou dekoraci, která se objevuje v anglických rukopisech takového rázu, jako je misál Arundel MS. 109. Bezpochyby však šlo jen o paralelní vývoj, neboť právě nitková ornamentika anglických rukopisů je mnohem volnější, nikoli tak vázaná celkovým schématem rámu jako v rukopisech francouzských. Nechceme tvrditi, že by angličtí miniátoři nepoužili někde takových pevných ornamentálních rámů, jaké vidíme ve většině bohatých francouzských rukopisů XV. století, avšak vždy je rozdíl mezi anglickým a francouzským rámem tak značný, že je nelze prostě zaměniti.

31. Zustává doposud nerozřešena otázka, kterou nadhodili všichni angličtí autoři, kteří věnovali v poslední době svou pozornost vzájemným vztahům mezi malbou anglickou a českou, totiž, zdali česká škola malířská opravdu dala Anglii podklad nové ornamentiky, nikoli oblast dolního Rýna, hlavně Kolín.

Jak již bylo několikrát řečeno, daly podnět k této domněnce dva nápisy v dolnorýnském nářečí, které se vyskytují na dvou miniaturách bible Richarda II. Z této podrobnosti se tedy usuzovalo, že z dolnorýnských a hlavně kolínských dílen iluminátorských vyšel miniátor bible Richarda II. Tato domněnka je přímo klasickým příkladem pro houževnatost, s kterou se udržuje nedoložená hypothesa, je-li jednou vyslovena.

Byly naznačeny dvě možnosti. Buď, že bibli Richarda II.

maloval dolnorýnský umělec, nebo že se anglický miniátor učil v dolnorýnské škole. Dolní Rýn pak mohl býti zprostředkujícím článkem mezi Čechami a Anglií. Nejdále šla pak v budování nedoložených hypothes E. Saundersová.

Tvrdí totiž, jak již poznamenáno, že se shoda mezi slohem anglickým a českým vysvětluje tím, že za Karla IV. pusobili v Praze umělci dolnorýnští. Tuto úplně nedoloženou domněnku jsme odmítli obšírněji již při rozboru její práce. Hlavní oporou této domněnky jsou tedy ony dva nápisy v dolnorýnském nářečí. Jak doznává i Millar[1], není žádný z těchto nápisu doposud rozluštěn. Při prohlídce rukopisu pokoušel jsem se i já o přečtení nápisu, měl jsem však dojem, že nejde o slova německá. Tedy hlavní duvod pro provenienci iluminátora z dolního Rýna je naprosto nejistý.

Je zajímavo, že se angličtí autoři spokojili s touto čistě formální podrobností a nepokoušeli se proniknouti k jádru věci tím, že by byli z tehdejšího stavu dolnorýnského a hlavně kolínského malířství dokázali, že je takový vliv možný. Každý umělecký historik ví, že se na staronizozemských a staroněmeckých obrazech, hlavně v okrajové ozdobě bohatých oděvu vyskytují mnohdy domnělé nápisy, z nichž převážná většina není do dneška rozluštěna a nebude rozluštěna, protože malíři používali zde často písma jako ornamentu, nechtíce tím nikterak snad obrazy signovati anebo říci něco konkretního. Máme za to, že je tomu tak i u obou domněle dolnorýnských nápisu v bibli Richarda II.

Avšak i kdyby nápisy byly opravdu dolnorýnské, ukázala by právě jejich zkomolenost k tomu, že nebyly psány umělci dolnorýnskými, nýbrž někým, kdo napodoboval dolnorýnské malíře. V anglických miniaturách vyskytují se na pozadí miniatur také zdobené nápisy latinské a francouzské. Soudí někdo z těchto nápisu, že tyto miniatury malovali umělci římští nebo francouzští, není-li jiných definitivních znaku, které zřejmě dokazují na možnost na př. vlivu francouzského? Mohlo by se říci, že v XV. století byla latina jazykem mezinárodním a franština byla rovněž v Anglii vlastně jazykem vznešené společnosti, kdežto dolnorýnské nářečí nebylo tak obvyklé.

[1] Millar na uv. m. 31.

Právě o dějinách velmi živých styků mezi dolním Rýnem a Anglií v XIV. a XV. století bylo v poslední době mnoho psáno a tak vážní autoři jako Vitzthum a Clemen [1] prohlašují, že v uměleckém vývoji obou oblastí dávala právě Anglie podněty, které dolní Rýn a Kolín vděčně přijímal. Máme tedy za to, že existence dvou domněle dolnorýnských nápisů naprosto nestačí, abychom usoudili na možnost dolnorýnského vlivu.

Jak vlastně vypadala tehdy dolnorýnská a kolínská škola v knižním malířství? Iluminované rukopisy z 2. polovice XIV. století, u kterých je dolnorýnský nebo kolínský původ opravdu zaručen, patří k velkým vzácnostem. Je příznačno, že všechna novější díla, která pojednávají o dolnorýnských a hlavně o kolínské malbě, mlčí o kolínských iluminátorech a o jejich památkách [2].

Také soupisy rýnských památek neposkytují nám mnoho materiálu. Vyskytují se sice jednotlivě rukopisy, které možno nějak spojiti s dolním Rýnem nebo s Kolínem: u Scheiblera jsou popisovány jednotlivé miniatury městských knih [3], avšak nikde není ani potuchy po velké iluminátorské škole, která by se vyrovnala škole české a která by si byla jako škola česká vytvořila svuj vlastní osobitý sloh, který možno a nutno na první pohled poznati. Pokud se vyskytují knihy kolínského původu, jsou v XIV. století většinou malovány podle francouzských vzorů [4].

Soudíc podle chatrných památek v umění iluminátorském nenastává ani v XV. století nějaký náhlý přechod k novému slohu nebo dokonce osvobození od cizích vzoru v tom smyslu, že by si byla dolnorýnská škola vytvořila samostatný sloh; i v XV. sto-

[1] Vitzthum: Die Pariser Miniaturmalerei von der Zeit des hl. Ludwig bis zu Philipp von Valois 196 a n.

Paul Clemen: Die Chorschranken des Kölner Domes, Walraff-Richartz Jahrbuch I, 48 a článek v Repertorium für Kunstwissenschaft XXXIV (1912) str. 62 a n.

[2] Scheibler-Aldenhoven: Geschichte de Kölner Malerschule, Heribert Reiners: Die Kölner Malerschule 1925), Burger-Schmitz: Die deutsche Malerei (Handbuch der Kunstwissenschaft) II, 363 a n.

[3] Scheibler-Aldenhoven na uv. m. 85, Burger: Deutsche Malerei, na uv. m. I, obr. 49, 50.

[4] Vitzthum: Die Pariser Miniaturmalerei na uv. m. 196 a n., C. H. Weigelt: Rheinische Miniaturen, Wallraf-Richartz Jahrbuch I, 5 a n.

letí zůstává knižní výzdoba závislá na předlohách franko-flámských. Rozhodující je ta okolnost, že se přes velmi intensivní pátrání nepodařilo nám nalézti kolínský nebo dolnorýnský rukopis z doby přibližně okolo r. 1390, který by dokazoval, že v kolínských nebo dolnorýnských dílnách zdomácněla nová ornamentika, která je především česká a je okolo 1390 recipována Anglií. Také novou barevnost, zvýšenou plastičnost a některé detaily, jako filigrán, camaieu atd., marně bychom hledali v kterémkoliv dolnorýnském nebo kolínském rukopise, který by byl výrobkem iluminátorské školy, a ne snad jen jednotlivého miniátora cestujícího z jednoho uměleckého střediska k druhému. Ovšem podle anglických badatelů není zdánlivě mezi školou kolínskou a českou na konci XIV. století podstatného rozdílu.

Používají totiž ve svých pracích pro iluminátorské památky XIV. století často název německý german [1] v mylném předpokladu, že německá škola malířská byla jednotná a neuvědomují si, že pojem české školy je dnes již zcela ustálen ve vědecké literatuře i německé, a že se jen tu a tam ojediněle vyskytují názvy jako jihovýchodoněmecký, aby některý autor nemusil používati slova „český". Česká škola malířská se liší podstatně jak v ornamentice, tak i ve figurálních miniaturách od škol německých a není dnes již možno mluviti o celkovém pojmu „německého" umění okolo r. 1380, jak je to možné u umění francouzského.

Z toho vyplývá, že otázku puvodu nového slohu nelze takřka odstraniti tím, že se mluví všeobecně o škole německé: na nový sloh mohla míti vliv škola kolínská nebo česká, nikdy však nějaká všeobecná škola německá. Škola kolínská nemá v knižní malbě takových památek, které by nasvědčovaly poměru závislosti Anglie na Kolíně, škola česká má takových rukopisných památek neobyčejné množství. Škola kolínská nebo dolnorýnská není okolo r. 1380 tvůrčí v ornamentice, škola česká vytvořila nový, barevně i tvarově skvělý dekorativní systém již okolo r. 1360. Nemáme náznaků, že by byl Kolín recipoval tento nový dekorativní systém.

[1] E. Saunders na uv. m. 138, Millar na uv. m. 29, the style of the miniature is distinctly german in character.....

že by byl tedy zprostředkoval mezi Čechami a Anglií. Ani figurální miniatury anglické v knihách iluminovaných novým slohem neukazují podle našeho názoru na vliv kolínské malby, jak ukážeme později.

Nová barevnost, plastičnost, nové pojetí lidské postavy v prostoru a nový ornamentální prvek akantu jsou znaky české malby po r. 1360, tytéž charakteristické znaky vyskytují se pak o třicet let později v miniaturách anglických. E. Saundersová míní, že se kolínský vliv ukazuje hlavně v propracování figurálních miniatur. Opakujeme ještě jednou: nový ornamentální prvek plastického akantu se v kolínské malbě vůbec nevyskytuje.

Je velmi pravdě nepodobno, že by se byli angličtí miniátoři učili plastickému způsobu a nové barevnosti ornamentu u českých, figurální miniatuře u kolínských miniátorů, uvážíme-li zvláště, že je celková barevnost ornamentu a figurálních miniatur na př. v bibli Richarda II. úplně totožná s českou a odlišná od kolínské, jak uvidíme později.

Všechno to mluví tedy proti tomu, že by byl Kolín nebo dolní Rýn kolébkou nového anglického slohu; podle našeho názoru potvrdil rozbor ornamentiky alespoň tak dalece thesi Bradleyovu, že česká malba byla anglickým miniátorům vzorem.

Budou-li angličtí autoři chtíti trvati na možnosti dolnorýnského původu, bude jejich úlohou vyjmenovati takové památky iluminátorského umění zaručeně kolínského nebo dolnorýnského původu, malované před r. 1390, které mohly býti vzorem anglických iluminátorů tím, že mají všechny znaky nového slohu. My jsme takových památek nenašli.

32. Millar[1] však vyslovil domněnku, že na vznik nového slohu působily vedle dílen dolnorýnských a kolínských dílny francouzské, flámské a holandské. Nebudeme hleděti zatím k francouzským a flámským dílnám a probereme ornamentiku rukopisů holandských, protože jsou podle všeobecného názoru nejbližší výrobkům dílen dolnorýnských a kolínských.

Hned předem budiž řečeno, že ani tato domněnka není správná. O tom, jakým způsobem malovaly ke konci XIV. století ho-

[1] Millar na uv. m. 30.

landské iluminátorské dílny, jsme teď dostatečně poučeni krásnou publikací, která slovem i obrazem vydala nejvýznamnější materiál nizozemský [1].

Před r. 1400 není holandská malba nijak osobitě charakteristická. Rukopisy jsou většinou malovány dosti obhroublým způsobem, takže je na první pohled patrno, že jde o umění okrajové, že kulturní středisko, které působilo na holandskou malbu před r. 1400, bylo dosti vzdálené. Francouzská, především tedy pařížská malba, byla holandským miniátorům po celé XIV. století nedostižitelným vzorem [2].

Jak v ornamentice, tak i v miniaturách figurálních je vliv francouzský velmi zřetelný. Ovšem jeho síla kolísá podle toho, jak daleko domácí miniátor zpracoval svou předlohu, avšak o jeho základním významu nelze pochybovati. Ornamentika je úplně francouzská a před r. 1410 nenajdeme v holandských rukopisech akantu, plastického ornamentu nebo nových svítivých barev.

V tu dobu však malují angličtí miniátoři již skoro dvacet let podle nového způsobu, po kterém v holandských rukopisech do r. 1410 není ani stopy.

Tak se nám jeví holandská miniatura v té době ne jako umění pokrokové, které mohlo ukázati cestu dílnám jiných zemí, nýbrž jako umění provinciální, zaostalé, které potřebovalo dotud nových a nových popudů, aby úplně nezaniklo. Nemůže býti naší úlohou dokazovati na jednotlivostech peripetii tohoto poněkud hrubého umění, bylo by však vděčnou úlohou probadati vztahy mezi Holandskem a Francií ze základů.

V druhém desítiletí XV. století objevuje se najednou v holandských rukopisech akant jako část okrajové ozdoby. Zajímavé je

[1] A. W. Byvanck a G. J. Hoogewerff: La miniature hollandaise dans les manuscrits des 14e, 15e et 16e siècles — Noord Nederlandsche Miniaturen der 14e, 15e en 16e eeuwen. Gravenhage 1922–1925, I–III.

[2] Byvanck-Hoogewerff, na uv. m. texte XVII výslovně podotýkají: Ce n'est qu'après 1400, qu'il pourra être question, dans ce domaine special (t. j. miniatura) d'un art propre aux Pays-Bas septentrionaux. Na str. XVI uvádějí autoři několik charakteristických příkladů pro vliv francouzský. Viz také tabulky 1, 2 (1332), 21, 22 (1339), 23 (1430), 41 (1332), 43 (1375), 44 (1400), 50 (1450–1453), 61–62 (1375), 77 (1470), 81 (1400), 82 (1400), 101, 102 (1400), 104, 105, 162 (1410), 161 (1408–1410), 223 (1430) a jiné.

spojení akantu s ostatní ornamentikou, a to proto, že zřejmě ukazuje, že i tento nový ornamentální prvek byl spolu s celkovým systémem také recipován z ciziny, a to rovněž z Francie.

Je to totéž spojení nitkové a starší cesmínové a břečťanové ornamentiky s akantem, které jsme mohli doložiti francouzskými rukopisy malovanými krátce po r. 1410[1]. Nechceme tvrditi, že by holandští miniátoři nebyli přidali nic ze své invence, naopak holandská okrajová ozdoba se stává v XV. století velmi charakteristická, hlavně svými realistickými prvky, nutno však zdůrazniti, že základ k tomuto novému ornamentálnímu způsobu položili miniátoři francouzsko-flámští, spojivše nitkovou ornamentiku s prvkem českým, s akantem. Tak proniká český sloh iluminátorský oklikou přes dílny francouzsko-flámské i do umění holandského.

Ovšem malířské umění holandské poskytuje v XV. století mnoho zajímavých problémů hlavně v malbě figurální, které nemohou býti předmětem tohoto rozboru; proti nim je otázka o vzniku nové holandské okrajové dekorace podřadnější, bylo však nutno se jí obírati, abychom dokázali, že výše uvedená domněnka Millarova nemá podkladu v dochovaných památkách holandských.

33. Můžeme tedy náš rozbor ornamentiky anglických rukopisů malovaných po r. 1390 zakončiti závěrem, že se Bradleyova hypothesa naším rozborem plně potvrdila. Vskutku přijímá anglická ornamentika české prvky, jenže cestu vnikání nelze s naprostou bezpečností určiti. Máme však za vyloučeno, že český ornament byl zprostředkován poměrně zaostalými dolnorýnskými nebo holandskými dílnami; také vliv francouzský není pravděpodobný. Co se týče doby vnikání českých prvků, nepodařilo se získati takové poznatky, které by naprosto určitě potvrdily mínění, že česká princezna, královna Anna přesadila prostřednictvím českých miniátorů nový iluminátorský sloh z Čech do Anglie. Pokud se nám zachovaly rukopisy, neukazují nám stopy po přímé spolupráci iluminátorů českých. Je však velmi pravděpodobné, že se vlivem královny Anny seznámily anglické iluminátorské dílny s českým

[1] Byvanck-Hoogewerff na uv. m. tab. 7, 10, 11, 14, 18, 25 (kde se vyskytuje vedle staršího ornamentu i nový dekorativní způsob) 31, 32, 33 A, 34—36, 76, 78 A, [illegible], 136, 163, 202, 203.

způsobem dekorace skoro o 20 let dříve než dílny francouzské. Není alespoň vážné okolnosti, která by mluvila proti tomu.

IV.

34. Přistupujeme k druhé části celé otázky. Půjde o to, vyšetřiti, zdali se také ve figurálních miniaturách ukazuje český vliv, či zda je anglická knižní výzdoba závislá na vývoji jiných středisk tehdejšího malířského umění. Může tu opět jíti o dílny francouzské a francouzsko-nizozemské, pak o malířskou školu kolínskou, která v tabulové malbě má tehdy velmi značný význam, a pak vedle školy české i o některé školy italské.

Tento problém je mnohem složitější než otázky, jež nás zajímaly v první části našeho rozboru. Česká škola malířská je v druhé pol. XIV. stol. závislá jak na italském umění, především na vzorech florentských a sienských, tak i na figurální malbě francouzské. Je pravda, že zpracovává tyto dva prvky v originální celek, avšak potíž je v tom, že, zjistíme-li v některých anglických figurálních miniaturách prvky podobné prvkům českým, nemůžeme vždy s naprostou jistotou říci, že jsou recipovány z Čech, protože mohou míti základ francouzský, společný oběma školám. Při tom nelze zapomínati, že je i kolínská škola silně závislá na vzorech francouzských. Podobně má se věc při zjišťování vlivů italských, které pronikaly jak do francouzských, tak do českých iluminátorských dílen.

V akantové ornamentice vytvořilo české iluminátorské umění tak charakteristický prvek, že je prostě nemožno zaměniti český akant s jinými podobnými dekorativními výtvory, v malbě figurální jsou však často rozdíly tak subtilní, že na mnohou otázku nelze definitivně odpověděti.

Jak zjistil již Bradley[1], objevuje se v anglických rukopisech po r. 1390 současně s novou akantovou ornamentikou i nový figurální sloh. Změna v celkovém podání postav ve figurálních iluminacích je neméně nápadná než u ornamentu.

Jak ukazuje na př. ještě žaltář Britského Musea z konce

[1] Bradley na uv. m. 156 a n.

XIV. století[1], jsou anglické figurální miniatury z druhé pol. XIV. století jak ikonograficky, tak i celkovým provedením ve velmi úzkém vztahu k současným figurálním miniaturám francouzským. Základem formálního podání je kresba, barva vyplňuje sice konturu určitou plastikou, avšak lineární kostra je tak zdůrazněna, že nepusobí dojmem opravdové plasticity, jak ji vidíme v současných rukopisech italských neb českých.

Uvedený rukopis Britského Musea[2] poskytuje několik velmi charakteristických příkladu tohoto převážně lineárního slohu[3]. Obličeje nejsou ještě modelovány, ústa a oči takřka jen naznačeny čárkami a tečkami: celkové provedení rukopisu pak je dosti hrubé, barvy jsou špinavé, nemají svítivost, která se vyskytuje tak často v rukopisech pozdějších; zkrátka rukopis je typickým dokladem toho, že iluminátorské umění anglické před vznikem nového slohu bylo v dosti značném úpadku.

Neméně charakteristické jsou všechny rukopisy té skupiny, která byla, jak již shora uvedeno, malována bezpochyby pro rodinu Bohunu[4].

Ve figurálních miniaturách všech šesti rukopisů Bohunu stává se lidská postava vlastně také ornamentem. Naturalistické tendence se podřizují úplně dekorativním zájmům miniátorů. Nelze upříti některým postavám jistou mírnou plastiku, je to však spíše jen náznak plastičnosti, neboť taková schématická plastika nemuže nikdy potlačiti lineárně plošný ráz námětu. Velmi charakteristická je také po této stránce velká miniatura Ukřižování misálu Lyttlingtonova[5].

Jak již uvedeno, byl misál malován v létech 1383 – 1384, tedy jen několik let před vznikem nového slohu. Správně podotýká Millar, že miniátor měl před sebou asi některou francouzskou předlohu, kterou ovšem převedl do anglické tvarové mluvy. Za-

[1] British Museum, Add. MS. 16.968. Reprodukce v Schools of Illumination IV, tab. 1.

[2] Add. MS. 16.968.

[3] Jsou to na př. miniatury „Narození páně“, list 47 v, zvláště pak „Kladení Krista do hrobu“ list 24, „Korunování Mariino“, list 31 v, a „Král David“ fol 43.

[4] Millar na uv. m. 23 a n., tab. 60 – 70.

[5] Millar na uv. m. tab. 71.

jímavé je již pozadí miniatury. Iluminátorovi šlo tak málo o znázornění prostoru, že pozadí pokryl podle ustáleného zvyku čtvercovým ornamentem, avšak ruzného vzoru napravo i nalevo od kříže. Filigrán šatu Mariina a ozdoba šatu muže stojícího napravo od kříže doplňuje tento celkový ornamentální dojem, v kterém vládne linie a zdobná plocha: ba dokonce ani ornament rámu nezůstává ve vytčených hranicích, nýbrž zasahuje do plochy obrazu. Uvidíme později, že i anglické miniatury, provedené již novým slohem, zachovaly si mnoho z tohoto dekorativismu.

Tu pak v některých rukopisech, v nichž je použito v okrajové ozdobě již nového prvku, akantu, jeví se také nápadná změna v celkovém figurálním pojetí a podání.

Jak v bibli Richarda II.[1], tak i v misálu tohoto panovníka[2] jsou postavy malovány většinou již úplně plasticky.

Nejlepším dokladem této změny je podání šatu. V obou rukopisech rozhoduje především plastika volně splývajícího šatu o celkovém dojmu, kterým miniatura pusobí. Lineární kostra, která v dřívějších miniaturách bila přímo do očí, ustoupila tu měkké plastice, vymodelované ruznými odstíny jedné barvy bez náhlých přechodů, takže šat pusobí mnohem měkčeji než dříve.

V bibli Richarda II.[3] přešel miniátor úplně od lineárního podání k malbě plastické, u které barva nekoloruje obrysy, nýbrž přímo vytváří plastiku těles. Druhý rukopis Richarda II., často již vzpomenutý misál[4], není malován tak jednotně.

Vedle miniatur, které svým slohem odpovídají již úplně novému plastickému zpusobu miniátora bible Richarda II.[5], vyskytují se miniatury malované ještě úplně lineárně, zřejmě podle fran-

[1] British Museum Royal MS. I E IX.

[2] British Museum, Add. MS. 29.704–5.

[3] British Museum Royal MS. I E IX.

[4] British Museum Add. MS. 29.704–5.

[5] Příklady ze svazku 29.704, který jedině obsahuje miniatury figurální, list 3, Narození P. Marie, list 6, Sv. Barbora, list 12, iniciála „L“ obrácení Savlovo a iniciála „J“, Isak vysílá Esaua na lov, list 13, Sv. Alžběta, list 15, Korunování Mariino, zvláště to význačný příklad nového plastického slohu, list 21, biskup a král, list 22, Umučení sv. Kateřiny, list 25, Sv. Edmund, list 34, procesí.

couzských předloh, takže právě tento důležitý rukopis je zajímavým dokladem pro slohovou přeměnu[1].

Nebylo by vyloučeno, že rukopis, z něhož jsou miniatury vystřiženy, měl puvodně dva svazky, z nichž jeden byl iluminován miniátorem pokročilejším, druhý pak malířem, pracujícím ještě podle starého způsobu. Ornamentika však je u všech miniatur tak jednotná, že nelze pochybovati o tom, že všechny figurální miniatury zdobily jeden rukopis, i když byl rozdělen na dva svazky, takže současnost práce obou miniátorů je úplně zajištěna.

Připomínáme, co bylo o rukopisech řečeno při rozboru ornamentiky. Také dekorace byla sestavena z různorodých prvků, z nichž některé ukazovaly dopředu, jiné zase byly jen napodobením ustálené, poněkud hrubé ornamentiky druhé polovice XIV. století. Tak se shoduje rozbor ornamentiky úplně s rozborem miniatur figurálních a charakterisuje misál Richarda II. jako rukopis, který stojí na přelomu dvou slohových období anglického umění iluminátorského.

Tento přechod od staršího slohu k novému dokumentuje nám i jiný rukopis, jak konečně bylo uvedeno již při rozboru ornamentiky, a to pontifikál, jehož vznik nutno rovněž položiti do 90tých let XIV. století[2].

Figurální miniatury první části ukazují sice tu a tam již určitou plastičnost, avšak není to měkká plastika rukopisů českých. Hrubá modelace dvou hlav na listě 48 ukazuje, že vzorem miniátorovým byl spíše některý italský rukopis, snad boloňský, většinou však proráží ještě koncepce lineární, vycházející z francouzských vzorů. V druhé části rukopisu, od listu 132, je český vliv v ornamentice úplně zřetelný, avšak také ve figurálních miniaturách nastává přeměna k podání plastickému s měkkou modelací. Zde ovšem lze rozdíl vysvětliti zcela bezpečně tak, že

[1] Miniatury staršího slohu ve svazku 29.704 jsou: list 1., Zachariáš dává jméno sv. Janu Kř., list 2, Zvěstování, list 7, Poslední večeře, velmi charakteristická ukázka staršího slohu, list 8, Sv. ženy u hrobu, list 9, Nanebevstoupení Páně, list 16, Smrt Mariina, list 18, Nejsv. Trojice, list 35, Nejsv. Trojice s P. Marií, list 37, Zvěstování.

[2] British Museum, Landsdowne MS. 451.

první část do listu 131 byla malována jiným miniátorem než část druhá.

Z ostatních rukopisů námi při rozboru ornamentiky uvedených možno zde jako příklady pro plastickou modelaci uvésti jen některé[1], kdežto rukopisy jiné jsou spíše důkazem pro to, že nový plastický způsob nebyl všeobecně přijat, protože starší tradice byla dosti silná, aby si časem přizpůsobila nový způsob plastického podání tak, že vznikl jakýsi sloh spojující jak starší, tak i nový sloh v dosti originální celek. Již v lekcionáři Lovelově, iluminovaném Johnem Siferwasem[2], je vlastně základem figurálních miniatur lineární kostra, promodelovaná tak, že je na první pohled patrno, že miniátor znal nový sloh.

Krásným příkladem pro tento individuální způsob Siferwasův jsou všechny miniatury listu 14 uvedeného rukopisu[3]. Uprostřed listu je vyobrazeno Korunování P. Marie. Tu se v modelaci obličeje zřejmě uplatňuje nový způsob plastické modelace. U oděvu částečně také, avšak základní linie oděvu jsou určitě uspořádány a zdůrazněny tak, aby působily lineárně dekorativně. Tím se ovšem ruší dojem plastičnosti a volného spádu oděvu, o nějž usiluje na př. miniátor bible Richarda II. Poněkud méně z dekorativních hledisek jsou malovány postavy okrajových ozdob tohoto listu: tak na př. krásná postava Madony vedle miniatury „Korunování P. Marie“, držící na rukou Ježíška, jehož tělo je úplně plasticky promodelováno; nebo postavy na spodním okraji, jejichž oděv přes zdůraznění konstruktivních linií má ještě poměrně dosti přirozený spád.

Nelze však přehlédnouti to, že Siferwas přijímá nový způsob plastické modelace, která má podporovati přirozený spád oděvu postav, jen s mnohými výhradami, a že dekorativnost jak linie, tak celé komposice je hlavní. Jen ještě malá podrobnost z výzdoby listu 14. Kristus, umístěný do dekorace spodního okraje listu, má divnou svatozář: je to vlastně zlatý cesmínový trojlístek.

[1] Jsou to rukopisy Britského Musea Royal 2 B VIII, Royal 2 A XVIII (v druhé části od listu 28) Cotton MS. Vespasian B XII, Arundel 38, Harley 2785.

[2] British Museum, Harley 7026.

[3] Schools of Illumination IV, tab. 7.

který zastupuje disk! U ostatních svatozáří zdurazňuje silná čára hranici zlata!

Tak vidíme, že se již v tomto poměrně raném rukopise přehodnocuje nový plastický způsob do dekorativnosti, která není bez souvislosti se zpusobem starším. Jistě nebyl John Siferwas z nejhorších miniátoru, takže jeho individuální spojení obou slohů nepusobí neuspokojivě. Byla však možná i jiná řešení, která nám ukazují, jak těžko zápasil nový zpusob plastické modelace s ustálenou staletou tradicí. Velmi charakteristickým dokladem toho jsou figurální miniatury některých jiných rukopisů.

Miniátor rukopisu British Museum Royal MS. 2 B I viděl určitě v jiných rukopisech malby provedené pokrokovými miniátory anglickými. Nasvědčuje tomu především ta okolnost, že z rukopisů iluminovaných novým plastickým slohem jistě převzal některé typy postav. Tak na př. na listě 8[1] je postava krále Davida v iniciále „C" vubec nemyslitelna bez takovýchto znalostí. Avšak jak ornamentika, tak i obě figurální miniatury uvedeného listu poukazují k tomu, že miniátor jde za jiným cílem než na př. iluminátor bible Richarda II. (obr. 8).

Hlavní miniatura znázorňující adoraci Krista vstalého z mrtvých, jakož i ornamentika okrajové ozdoby je skvělým příkladem toho, že kmenový přímo pud k lineární hře, k fantastice kontury neutuchl, i když na anglickou malbu působilo tolik cizích vlivu. Naturalismus, italská plastika, snaha po prostorové ilusi, to všechno se podřizuje abstraktně-dekorativním tendencím, které obětujíce lehce všechno to, co se jmenuje dobytí přírody, usilují jen o vytvoření takového uměleckého díla, které se těší ze subjektivní fantastické hry linie. Miniatura, kterou uvádíme, je snad nejcharakterističtějším příkladem pro uměleckou snahu, kterou mužeme při bedlivém pozorování zjistiti skoro u všech anglických miniátoru, pokud ovšem nepodléhali úplně cizím vlivum.

Jiné anglické rukopisy nám ukazují, že někdy i neškolenost miniátorova byla hlavní příčinou zanedbání plastických hodnot pro anglickou malbu získaných některými miniátory v posledním desítiletí XIV. století. Je to na př. figurální výzdoba rukopisu

[1] Schools of Illumination IV, tab. 12.

Britského musea Harley 4826. Tak je na př. miniatura listu 4. znázorňující poranění sv. Edmunda střelami charakteristickým dokladem toho, že se nový způsob jemné modelace v jemných barvách nemohl uplatniti ve všech miniátorských dílnách, protože hrubost jak barev, tak i celkového provedení této kreslené miniatury vylučuje prostě každý ušlechťující vliv nového způsobu anglické drobnomalby.

I rukopis provedený co do ornamentiky velmi pečlivě, Arundel 109, bible, jejíž ornamentice jsme věnovali rozbor poměrně velmi obšírný, ukazuje rozdvojení uměleckých snah miniátorových. Bojuje s novou plastickou modelací, rád by se vrátil k starému lineárnímu způsobu, avšak přece jen se nepřipojuje k němu tak úplně jako iluminátor rukopisu Harley 4826. Oči, ústa, ba dokonce někdy konturu obličeje kreslí čarami, vedle toho se však pokouší také o plastickou modelaci. Tak i tento rukopis, který nás vede do doby o půl století vzdálené od začátku nového slohu, je nám dokladem pro to, že nový plastický sloh nemohl všude a úplně proniknouti, a že mu bylo uzavříti mnoho kompromisů, umělecky mnohdy velmi málo vyhovujících, se starší tradicí figurální malby převážně lineární (obr. 10).

35. Těmito slovy je asi shrnut výsledek našeho rozboru, pokud se týče celkového charakteru nového plastického figurálního slohu. Zůstala však nerozřešena hlavní otázka, je-li figurální sloh nový opravdu přínosem českého vlivu, či bylo-li možno, že se angličtí miniátoři seznámili s tímto novým způsobem prostřednictvím jiného střediska malířského pokroku.

Než přikročíme k zásadnímu řešení této otázky, bude se nám věnovati pečlivému rozboru některých podrobností figurální komposice, zvláště charakteristických jak pro českou, tak i pro anglickou malbu.

Jak již bylo několikrát uvedeno, ukazuje se v některých anglických rukopisech důležitých pro změnu slohu, nastalou okolo r. 1390, snaha po volnosti a přirozenosti postoje jednotlivých postav, jakož i celých skupin. Zase však nelze uvésti jako příklady všechny rukopisy probrané po stránce ornamentální, nýbrž jen některé. Plně se dokumentuje tato snaha, která znamená reakci proti použití postavy jako prvku ornamentálně dekorativního,

vlastně jen v bibli Richarda II.[1], kdežto již u miniatur misálu Richarda II. (Add 29.704) nutno rozlišovati miniatury staršího slohu, které, jak shora uvedeno, jsou ještě silně závislé na vzorech francouzských, a miniatury, které vznikly již z předpokladů slohu nového.

Jen u těchto druhých lze mluviti o tom, že se postava osvobozuje od ornamentální funkce a stává se nositelkou hodnot komposičních, které konec konců směřují k cílům monumentálním. U rukopisů ostatních pozorujeme zase velmi charakteristické kolísání. I v nejlepších z nich, jako jest na př. krásný rukopis Royal 2 B VIII, podřizují se postavy, ač mnohdy malované výrazným způsobem novým, celkovým dekorativním záměrům miniátorovým, stávají se součástkou celkového ornamentu, zdobícího list. Tak je na př. iniciála „B" listu 16 rukopisu Royal 2 B VIII úzce svázána s okrajovou ozdobou, takže by odstraněním iniciály vznikla v okraji velmi citelná mezera. Postava krále Davida, která vyplňuje střed miniatury, opakuje sice plastický typ, vytvořený na př. miniátorem bible Richarda II. v krásné miniatuře listu 143 (iniciála „B" s postavou krále Davida), avšak všechno je zde uspořádáno mnohem více ornamentálně než na př. u právě jmenované miniatury bible, takže postava sama o sobě nikterak neporušuje dojem ornamentu provedeného v ohebných liniích a rámujícího list na všech stranách (obr. 2, 9).

Lekcionář Loveluv, provedený mnichem Siferwasem (Harley 7026), žaltář Humphreyův (Royal 2 B I), misál Melrethův (Arundel 109), ordonance admirality (Cotton Vespasian B XXII), všechny tyto rukopisy vzniklé v době půl století nás přesvědčují, že v mnohých anglických dílnách iluminátorských podržela si i po recepci nového slohu v rukopisech lidská postava a konečně i scenerie, pokud se vyskytuje, svůj převážně ornamentálně dekorativní význam.

V tom se konečně anglické miniatury shodují s iluminacemi rukopisů českých. Od rukopisů Karla IV. až k pracím pokročilé první polovice XV. století netvoří české iluminátorské umění tak, že by se postupně přibližovalo přírodě, jak byla tehdy chá-

[1] British Museum Royal MS. 1 E IX.

pána, nýbrž usiluje skoro bez výjimky o to, aby miniatura s barvami jemně sladěnými, harmonickým spádem linií a souladem mezi lidskou postavou a ornamentální dekorací pusobila esteticky hodnotně podle názorů tehdejší doby.

České iluminátorské umění a mnohé památky anglické malované novým slohem jsou převážně idealistické: naturalismus se uplatňuje v míře velmi skrovné. Jako u českých rukopisu zustává i v pracích provedených anglickými miniátory již novým slohem až do konce tohoto slohu knižní výzdoby v největší oblibě ornamentování pozadí. I v tak opravdu pokročilém rukopise, jako je bible Richarda II., proniká i při scénách, u kterých šlo miniátorovi zřejmě alespoň o naznačení prostoru, tento plošně ornamentální prvek.

Iniciála listu 41v bible Richarda II. je vyplněna scénou, jak Mojžíš promlouvá uprostřed lesa k svým soukmenovcum. Skupina 10 postav je obklopena stromy, avšak nad stromy se neukazuje nebe, nýbrž pozadí zdobené filigránovým ornamentem.

Toť snad nejlepší příklad, že i miniatury předváděјící nám zdánlivě značnější prostorovou hloubku, měly především pusobiti v celku jako plošný ornament. Pozadí zdobené ornamenty čtvercovými nebo kosočtvercovými ukazuje na domácí tradici.

Rozbor charakteristických podrobností a barev, jak teď následuje, není příliš povzbuzující pro hypothesu českého vlivu i v miniaturách figurálních. V typech obličejů zjistíme jen poměrně málo takových shod, které by mohly mluviti pro recepci typů českých. Tam, kde jde o muže proroky, apoštoly atd. s plnovousem, našli bychom pro anglické miniatury jistě nápadné paralely v rukopisech českých, na př. ve viaticu Jana ze Středy. To však ještě nic nedokazuje.

Srovnáme-li miniaturu listu 143 bible Richarda II. nebo list 16 rukopisu Royal 2 B VIII s miniaturou, která zdobí list 9v žaltáře vévody z Berry, jehož dekoraci provedl podle zjištění Lasteyricova André Beauneveu[1], musí zase každý prohlásiti, že anglická a francouzská miniatura jsou si tak podobny, jako by

[1] Henri Martin: Miniature française na uv. m. tab. 67. R. de Lasteyrie: André Beauneveu et Jaquemart de Hesdin, v Monuments et Mémoires, Fondation Eugène Piot, III, str. 71 a násl., tab. VI.

byly vzniklý v jednom okruhu umění, hlavně co do typu obličeje krále Davida vyobrazeného ve všech třech miniaturách.

Ženský typ neodpovídá úplně českému. Hlavně v bibli Richarda II. a v misále téhož panovníka mají ženy mnohdy velmi vysoké čelo, leb má skoro tvar polokoule jako u mnohých rukopisů a tabulových obrazu českých, avšak obličej ženských postav v rukopisech anglických je mnohdy mnohem protáhlejší než u typů českých a také zdůraznění brady u některých postav není české.
Avšak zase nerozhoduje tato rozličnost. Vždyť není možné, aby byl anglický miniátor prostě kopíroval české typy tak, jak je v předloze viděl; změnil je podle svého umění a přizpůsobil je anglickému ideálu, měl-li ovšem vůbec před sebou české figurální miniatury. Srovnáme-li iniciálu „G" z misálu Richarda II. vyplněnou obrazem korunování Marie[1] s podobnou miniaturou z viatica Jana ze Středy[2], neubráníme se dojmu, že vztahy mezi českou figurální miniaturou a anglickou malbou opravdu jsou, hlavně, když vidíme v anglickém originále plastickou modelac tak značně podobnou modelaci českého rukopisu, který je ovšem v tomto ohledu zase závislý na vzorech italských.

Velmi charakteristickým znakem miniatur mnohých anglických rukopisů, hlavně bible Richarda II. a misálu téhož panovníka je také úprava vlasů.

Typické jsou po této stránce tři rukopisy, a to bible Richarda II.[3], misál[4], který se rovněž spojuje s jeho jménem, a rukopis Marca Pola[5], o kterém rovněž již byla řeč při rozboru ornamentiky. Jak v ornamentice, tak i ve figurálním podání tvoří tyto rukopisy ucelenou charakteristickou skupinu, o niž především jde, chceme-li zjistiti český vliv na anglické figurální miniatury okolo r. 1400.

Většinou jsou vlasy v anglických miniáturách silně stilisovány. Ne do vln lineárně provedených, jak tomu bylo v miniaturách překonaného slohu lineárního, nýbrž do hustých kadeří na spáncích,

[1] British Museum Add MS. 29.704 list 15.

[2] Chytil: Památky českého umění iluminátorského I. tab. XXII.

[3] British Museum Royal MS. 1 E IX.

[4] British Museum Add. MS. 29.704 – 29.705.

[5] Oxford, Bodleian Libray MS. Bodley 264.

hlavně u ženských svatých, je upraven vlas, takže mnohdy máme dojem, jako by tyto vlasy byly chumáče načechrané barevné vaty. Velmi nápadně vynikne tato podrobnost tehdy, když znázorněná osoba má na hlavě korunu nebo klobouk[1]. Avšak také v jiných anglických rukopisech té doby objevuje se tento detail velmi charakteristický, a to jen pro anglickou školu malířskou, ba uvidíme později při rozboru tabulové malby anglické, že se i v malbě monumentální silně uplatňuje. Lekcionář Loveluv, sherbornský misál, hodinky královny Alžběty a jiné námi probrané rukopisy mohou zde sloužiti za příklad pro tuto podrobnost[2]. Nápadné je také zabarvení vlasů u některých postav.

Vlasy jsou mnohdy barvy červenavě kaštanové, jakou nenajdeme na českých tabulových obrazech ani v miniaturách. V anglické malbě byla tato barva asi obvyklá, neboť Richard II., zobrazený na tabulovém obraze ve westminsterském chrámě, má kadeře stejně krásné barvy[3]. Konečně velmi charakteristická je úprava vousu. U mužských obličeju s dlouhým vousem rozděluje se často vous na dva nebo více proudu, které se mnohdy velmi podobají rampouchům: někdy i vousy jsou malovány tak, jako by byly z vaty, většinou jsou pečlivě upraveny a někdy dokonce zvlněny[4]. Také tato podrobnost v této úpravě je nečeská, nefrancouzská a lze ji vysvětliti dílenskou praxí některé anglické iluminátorské dílny. Jeden z anglických tabulových obrazu dosvědčuje, že i malíři tabul znali tuto charakteristickou podrobnost[5]. Tato stilisace vlasu a vousů je typicky anglická, avšak srovnáme-li pak celek takového mužského obličeje s některými postavami z václavských rukopisů, neubráníme se dojmu, že anglický miniátor přece jen

[1] Millar na uv. m. tab. 76 b. 81, b. c. d. 87 a. Saunders na uv. m. tab. 119 a (skoro u všech postav miniatury). 119 b (u krále Davida). Schools of Illumination IV, tab. 3, 4, 5.

[2] Saunders na uv. m. tab. 127, Schools of Illumination IV, tab. 7 (lekcionář Loveluv). Millar na uv. m. tab. 82—84 (sherbornský misál), hlavně hlavy v medalionech rámování, tab. 88, 90 (hodinky královny Alžběty).

[3] T. Borenius a E. W. Tristram: Englische Malerei des Mittelalters (München 1927), tab. 63.

[4] Schools of Illumination IV, tab, 3, 4, 7, 9, 12, 13, Millar na uv. m. tab. 75, 77, 78, 82, 83, 84, 87, 88, 89, 90, Saunders na uv. m. tab. 119, 123, 125, 126, 127.

[5] Borenius-Tristram na uv. m. tab. 62.

v těchto nádherně iluminovaných rukopisech našel vzory alespoň pro některé typy svých miniatur[1]. Angličtí miniátoři nekopírovali však prostě svou předlohu: jejich umění mělo dosti dlouhou slavnou tradici, aby dovedlo z všeobecného podnětu, který snad donesly do Anglie české iluminované knihy, vytvořiti komposici, která byla z velké části samostatnou tvůrčí prací anglických miniátorů.

Tak na př. vidíme, že v detailech šatu osob zúčastněných při scénách biblických angličtí miniátoři pracovali samostatně bez českých vzorů. Česká miniaturní malba používá při biblických scénách většinou ideálního šatu, který nemá na sobě stopy doby, kdy byla miniatura malována. Ilumínátoři v Anglii odívají často některé postavy do šatu soudobého, snad vlivem umění flámského, které jim mohlo býti vzorem. I takováto podrobnost dává anglickým miniaturám na první pohled jiný ráz než malbám českým.

Velmi často se vyskytuje na anglických miniaturách podlaha s vzorkem šachovnicovým nebo jiným nápadným geometrickým ornamentem silně zdůrazněným. V české malbě se tento dekorativní prvek skoro vůbec nevyskytuje. V malbě francouzské se setkáváme tu a tam s podobně malovaným popředím, avšak nejhojněji je ho použito okolo r. 1400 právě v malbě anglické a pak v malbě kolínské, na obrazech nového kolínského slohu, takže je pravděpodobné, že kolínští malíři převzali tuto podrobnost z malby anglické.

Značný rozdíl je mezi barevností anglických a českých miniatur. V bibli Richarda II. vidíme často, že ustálená barevná stupnice ornamentiky, střídající se barva světle růžová a světle modrá má svůj protějšek v poměrně omezené barevné stupnici miniatur[2].

Nemáme v anglické miniatuře těch jemných změn barev, to množství lomených diskretních barevných tónů jako v miniaturách českých. Celkový barevný dojem anglických miniatur nového slohu je skvělejší, srovnáme-li jej s barevným rázem miniatur slohu předchozího, avšak srovnání se soudobými českými miniaturami zřetelně ukazuje, že anglická barevná tónina je matnější, méně bohatá tóny přechodnými, že se v ní nevyskytuje na

[1] Schlosser na uv. m. tab. XX, XXI, XXIII.

[2] Schools of Illumination IV. tab. 5 poskytuje dobrou představu této barevnosti.

př. jemná fialová, oranžová, fialově šedá barva těch odstínů, které propůjčují českým miniaturám tolik barevného kouzla.

Barvy anglických miniatur jsou mnohem svítivější proti době předchozí, avšak zase mnohem méně svítivé proti iluminacím českým. Některé barvy anglických miniatur se v českých malbách vůbec nevyskytují. Tak je charakteristická pro bibli Richarda II. temnězelená barva[1], která skoro přechází do barvy černé. Také rumělka má mnohdy odstín do žluté, který je v českých rukopisech naprosto neobvyklý, který však je asi v souvislosti s tradicí starší.

36. Shrneme-li výsledky našeho rozboru o celkovém rázu anglických miniatur, můžeme říci toto. Úplně nová je silná plastika, která nemá nic společného s dřívější plastikou dekorativně lineárního rázu. Nová plastika chce vytvořiti v prostoru trojrozměrné těleso. V tom se shoduje anglické nové umění iluminátorské s uměním českým, avšak nelze zapomínati, že se okolo r. 1400 uplatňují tyto snahy po nové barevnosti také v malbách jiných škol malířského umění knižního, na př. v malbě francouzské.

Postoj není tak silně stilisován jako dříve, je přirozenější (podle tehdejších požadavků), šat splývá poměrně volně k zemi, postava není tak výlučně jen součástí ornamentálního celku jako dříve. I v tom se shoduje nový sloh anglický s těmi miniaturami českými, na nichž je patrný silný vliv Giottova umění, jenže tato přirozenost postoje a úpravy oděvu anglických miniatur má asi jiný pramen než umění české.

Čeští miniátoři se učí této formě z monumentálního umění italského, kdežto na malbách anglických je podle našeho názoru již zřejmý vliv nového naturalismu, který proniká přibližně od poslední čtvrti XIV. století všude stále silněji a silněji.

Co se týče jednotlivostí, můžeme poukázati na některé shody v typech mužských obličejů, ačkoli při pečlivém rozboru se nám jasně ukáže typický anglický způsob malování některých jednotlivostí. Barevně jsou miniatury nového slohu svěžejší než miniatury starší, nedosahují však svítivosti miniatur českých.

Dostačuje všechno to, abychom mohli říci, že česká malba

[1] Schools of Illumination IV, tab. 5.

opravdu působila na malbu anglickou? Myslíme, že nikoli. Vlastní tvůrčí práce anglických miniátorů rozhoduje hned v prvních dílech nového slohu o celkovém vzhledu miniatur. Hned od začátku nového slohu zpracovávají angličtí miniátoři, naučivše se novému plastickému slohu a zanechavše silné gotické stilisace, i prvky nového naturalismu ve své figurální miniatury a tak vznikají obrazy, které mají s českými miniaturami společnou jen základní myšlenku nové funkce postavy v prostoru a tím i nové plastičnosti, podporované novou barevností. Krátká charakteristika figurálních miniatur některých vynikajících rukopisů to dokazuje.

Rukopis, který jsme probrali hned na začátku rozboru ornamentiky, bible Richarda II., je vlastně dostatečně charakterisován naším dosavadním vylíčením. Pro něj platí v plné míře všechno to, co jsme uvedli pro charakteristiku celkového rázu anglického iluminátorského umění nového slohu. Vývody své můžeme doplniti těmito poznatky.

V tomto rukopise se nejlépe ukazuje snaha po nové plastičnosti a hlavně po prostém nestilisovaném podání lidské postavy.

Velmi charakteristická je na př. miniatura zdobící list 318^v: Sv. Jidáš Tadeáš dává psaní poslovi[1]. Posel je zahalen do dlouhé plášťové tuniky, která má vysoký límec, přiléhající uplně ke krku. Na protější miniatuře, znázorňující sv. Jana s poslem, je oděv posluv úplně stejný. Plasticky v jedné barvě vymodelovaná tunika spadá v přirozených záhybech k zemi. Na celém tomto šatu nespatříme ani jediného záhybu, který by byl malován z lineárně dekorativních tendencí. Svým tvarem ukazuje tunika na tehdejší obvyklý šat, takže se v tomto detailu jistě ukazuje začínající vliv naturalismu. V českých miniaturách té doby bychom tuto podrobnost stěží zjistili. Oba svatí miniatur listu 318^v jsou oděni ještě do tradičního biblického šatu, který je ještě podle ustálených vzorů stilisován. Zvláště postava sv. Jidáše Tadeáše připomíná nám ještě postavy svatých z českých miniatur, avšak v nenuceném pohybu, jak se sklání k poslovi, přece jen proráží již silně nová naturalistická tendence, kterou pozorujeme hlavně v soudobých rukopisech francouzských. Obličeje poslu na obou miniaturách,

[1] Millar na uv. m. tab. 78.

dobře vymodelované, nemají příliš schematický výraz. Tak se v obou těchto miniaturách, u kterých se bylo možno nejspíše nadíti tradičního podání, přece jen silně projevuje dvojí tendence.

Plastické podání a umístění postav do prostoru je skoro totožné jako u soudobých miniatur českých, avšak celkový příběh je mnohem prostší, řekli bychom podán všedněji než v soudobých rukopisech českých, charakterisovaných manieristickou elegancí a hledaností, která se právě okolo r. 1400 stává úplně schématickou. Tutéž snahu po komposiční prostotě a přirozenosti zjistíme i u ostatních figurálních miniatur rukopisu. Charakteristická je po této stránce také miniatura listu 79: Abisag před králem Davidem[1]. Poslové, kteří přivedli Abisag před krále, jsou zase oděni soudobým šatem. Abisag stojí před Davidem v módním šatě, jehož široké rukávy a spodní okraj jsou lemovány hranostajem. David sedí na pravo v bohatém královském rouše rovněž bohatě zdobeném hranostajem. Obličeje postav, mimo obličej klečícího posla, jsou dosti schématické; nápadné jsou právě zde všechny zvláštnosti úpravy vlasů a vousu, o kterých jsme již obšírněji pojednali.

Důležitý a značný pokrok proti dřívějšímu způsobu anglické malby je ten, že miniátor dovedl postavy umístiti poměrně velmi volně do prostoru. I tato miniatura je tedy důkazem, že miniátor bible stojí již úplně na přechodu od gotického ustrnulého idealismu k volnějšímu naturalismu. Je to ovšem ještě naturalismus neumělý, nesmělý a neobratný, ale přece jen vidíme v něm pozoruhodný začátek nové doby. Srovnáme-li s tím české rukopisy té doby, nezjistíme tolik naturalistických tendencí. Nejkrásnější výtvory českého iluminátorského umění jsou ještě úplně idealistické a idealismus ten čeští malíři nedovedli vlastní silou překonati.

37. Dosti blízká bibli Richarda II. je v celkovém pojetí, v barvách a v provedení figurální výzdoba misálu arcibiskupa Chichele[2], dále pak žaltáře princezny Jany[3], druhé části tak zv. Grandisonových hodinek[4] a pontifikálu Landsdowne 451.

[1] Saunders na uv. m. tab. 119a.

[2] Saunders na uv. m. 139, tab. 122, 123a.

[3] British Museum Roy. MS. 2. B VIII.

[4] British Museum Roy. MS. 2. A XVIII.

V prvních 3 rukopisech projevuje se nový naturalismus snad nejméně. Ze všech anglických rukopisů je snad žaltář princezny Jany jediný z těch, při kterých šlo miniátorovi ve figurálních miniaturách nejvíce o eleganci, barevnou a formální harmoničnost forem. Velmi krásným příkladem toho je miniatura listu 16, zobrazující krále Davida hrajícího na harfu. Červený a modrý oděv, který tedy opakuje barvy, vyskytující se tak často v bibli Richarda II., je doplněn bílým hranostajovým límcem. Miniátor dosáhl volbou tónu a touto soustavou barev velmi harmonického dojmu, doplněného ještě jemně fialovou barvou trůnu.

Miniatura tato je jedna z nejkrásnějších nového anglického slohu, úplně idealistická a připomíná nám svým podáním spíše figurální miniatury Beauneveuovy a Hesdinovy než miniatury české, ačkoli obličej Davidův s pečlivě uspořádaným dlouhým bílým vousem poněkud připomíná také typy české, jak ostatně bylo již několikrát uvedeno.

Také černozelená barva stromu na miniatuře listu 43v připomíná nám miniatury bible Richarda II. Snad jedinou miniaturou, kde bychom mohli mluviti o vlivu naturalismu, byla by iniciála „C“ listu 88v vyplněná postavami pěvců (Cantate), avšak i zde je celková tendence převážně idealistická. S českými miniaturami spojuje figurální miniatury tohoto krásného rukopisu snad jen nová barevnost a plastičnost. To však nemůže rozhodovat pro český vliv, protože i soudobé francouzské rukopisy vynikajících mistrů, jako A. Beauneveua nebo Jaquemarta de Hesdin, ukazují na podobné pojetí.

V rukopise Britského musea Roy. 2 A XVIII nutno rozeznávati 2 části, které se od sebe liší nejen rozdílnou ornamentikou, nýbrž také jiným provedením miniatur figurálních. Do listu 27 jsou figurální miniatury malovány miniátorem, který byl ve spojení s tehdejší franko-flámskou malbou.

Postavy majitelů rukopisu, jako na př. na miniatuře Zvěstování[1], jsou vždy v soudobém módním málo stilisovaném kroji a dělají dojem naturalistických portretů. Právě miniatura Zvěstování je jedna z nejkrásnějších komposic, zdobících první část.

[1] Schools of Illumination IV, tab. 8.

Naturalismus se uplatňuje jen právě v obou klečících postavách majitelů, komposice sama je však úplně idealistická. Postava P. Marie vzbuzuje v nás silnou vzpomínku na krásný obraz Simona Martini téhož námětu v Uffiziích ve Florencii[1], a to nejen výrazem obličeje a držením hlavy, nýbrž částečně i konturou, ač postoj obou postav je rozdílný. Není vyloučeno, že italská předloha byla zpracována na severu jako mnohé jiné a že jedno z těchto zpracování buď samostatné nebo na franko-flámské miniatuře závislé je právě tato miniatura Grandisonových hodinek. Něha hlavy Mariiny ukazuje, že anglický miniátor dovedl i bez pomoci Kolína vytvořiti dílo plné tiché lyričnosti, neboť typ obličeje Mariina je čistě anglický bez jakékoli reminiscence na kolínské obrazy.

Také jiné miniatury této prvné části, jako vyobrazení sv. Jana na poušti (list 3v), sv. Krištofa (11v – 12), sv. Rodiny (13v – 14) a jiné jsou tehdejší franko-flámské malbě dosti blízké, prozrazují však po mnohých stránkách přece jen ruku miniátora anglického. Český vliv se v těchto miniaturách vůbec neukazuje; jsou dokladem toho, že vedle českého vlivu musíme na začátku XV. stol. beze vší pochyby připustiti franko-flámský vliv na anglickou figurální miniaturu.

Druhá část (od listu 28) je značně rozdílná, avšak také v těchto figurálních miniaturách, provedených méně jemně než malby části první, nezachytíme mnoho českého. Snad zase jen nová barevnost, nová plastičnost a některé typy obličeju by mohly svědčiti pro český vliv jako u rukopisu jiných. Jsou to však důkazy příliš neurčité. Miniátor druhé části nebyl jeden z nejlepších; dokazuje to velmi dobře nesprávná proporce lidského těla na př. na listě 96[2]. Miniatury této druhé části jsou méně blízké franko-flámskému naturalismu než výzdoba části prvé, avšak pro náš rozbor je důležitější jeho ornamentika než miniatury figurální.

Některé miniatury první části Grandisonových hodinek a breviáře arcibiskupa Chichele mají stejně ornamentální nápisy

[1] Místo jiných van Marle: The development of the Italian schools of painting II. tab. za stranou 232.

[2] Schools of Illumination IV, tab. 9.

v páskovém ornamentu položeném šikmo přes pozadí nebo přes některou draperii[1]. Z toho se usuzuje, že miniátor obou rukopisů byl totožný: podle miniatury listu 1 breviáře arcibiskupa Chichele jmenoval se asi Herman. To stačí, aby jej na př. E. Saundersová označila za umělce školy dolnorýnské. Rozbor miniatur první části Grandisonových hodinek nepotvrzuje tento názor, avšak ani figurální miniatury breviáře Chichelova nedávají podkladu pro tuto domněnku. Tak je na př. miniatura listu 4v[2] v celkové komposici i ve většině podrobností skoro úplně totožná s miniaturou Zvěstování z Grandisonových hodinek, námi právě probranou. Máme za to, že obě miniatury jsou, nehledíme-li k nápisum dílem jednoho miniátora, stojícího na značné výši. Některé rozdíly, na př. v kresbě obličejů, lze nepochybně vysvětliti rozdílem formátu obou obrázků. Tím však je řečeno, že miniatury breviáře arcibiskupa Chichele mají blíže k franko-flámskému umění než ke kolínskému. Nemůžeme sice pro miniaturu Zvěstování z Grandisonových hodinek uvésti přímý vzor franko-flámský, avšak celkový ráz této jemně a elegantně provedené miniatury připomíná nám tvorbu Jaquemarta de Hesdin, ačkoli jsme si vědomi zase jistých rozdílů. Jméno miniátorovo Herman může stejně ukazovati na flámského jako na dolnorýnského umělce.

Pontifikál, jemuž jsme věnovali více místa při rozboru ornamentiky[3], je také ve figurálních miniaturách nesourodý. Miniatury do listu 131 jsou provedeny starším hrubším způsobem, jak na př. velmi dobře ukazuje vyobrazení nejsvětější Trojice s donátorem na listě 5.

V druhé části od listu 132 začíná druhá část rukopisu, jejíž ornamentika je závislá na akantové ornamentice české. Nečetné figurální miniatury této části jsou podobné miniaturám bible Richarda II. Typy obličejů nejsou české, jak ukazuje na př. velmi dobře miniatura listu 198, a v některých podrobnostech můžeme i zde zjistiti vznikání naturalismu. Charakteristický je na př.

[1] Jsou to uvedené již nápisy: Si quis amat non laborat na miniaturách British Museum Roy. MS. 2 A XVIII list 23v, Lambeth Palace MS. list 1.

[2] E. Saunders na uv. m. tab. 122.

[3] British Museum Lansdowne MS. 451.

úplně soudobý ženský účes do dvou rohů po stranách spánku s příslušnou pokrývkou, který se vyskytuje na miniatuře listu 230.
Ačkoli je pontifikál ornamentikou velmi důležitý jako krásný příklad pronikání českého akantu do anglické knižní dekorace, neposkytují nám jeho figurální malé miniatury mnoho materiálu k otázce českého vlivu.

38. V misálu Richarda II.[1] rozeznáváme, jak již poznamenáno, dvojí druh figurálních miniatur. Některé miniatury jsou provedeny ještě úplně lineárním slohem dřívějším[2] a nejsou pro náš rozbor důležité. Tyto miniatury jsou v úzké souvislosti jak s dřívější tradicí anglickou, jak se nám ukazuje na př. v skupině rukopisů rodiny Bohunů, tak i částečně se slohem rukopisů francouzských malovaných v 60–70tých letech XIV. století.

Miniatury druhé skupiny jsou provedeny již plasticky a mají také jiné znaky nového slohu[3].

Avšak i tyto miniatury nového slohu jsou různého slohového rázu. Miniatura listu 3 se zobrazením Narození P. Marie je úplně nečeská. Sv. Anna leží na posteli v dostatečně charakterisovaném pokoji, před postelí stojí služebnice, z nichž jedna drží novorozeně P. Marii. Jak celková komposice interiéru, tak podrobnosti, jako svíce na nízké lavičce, dobové kroje služebnic a sv. Anny a celkové pojetí scény komponované dosti dovedně do prostoru se značnou hloubkou, ukazují, že malíř této miniatury pochopil velmi dobře tendence nového naturalismu, jak se nám ukazují zřetelně v novém franko-flámském umění (obr. 5).

Mezi touto miniaturou anglického miniátora a mezi krásným obrazem Narození sv. Jana Křtitele z hodinek milánských[4] není vlastně v celkovém podání podstatného rozdílu, jenže ovšem miniátor obrazu z milánských hodinek ovládá prostředky nového naturalismu nepoměrně dokonaleji a dovedl jimi vytvořiti scénu plnou opravdového naturalismu a klidné intimity flámského interiéru. Obličeje, oděvy a komposiční součástky interiéru jsou na

[1] British Museum Add MS. 29.704.

[2] Millar na uv. m. tab. 80 a, b.

[3] Příklady miniatur nového slohu uvedli jsme již dříve. Millar na uv. m. tab. 79 a, b, tab. 81 a, b, d, Schools of Illumination IV, tab. 3 b.

[4] Hulin de Loo: Heures de Milan, na uv. m. tab. II, XX.

anglické miniatuře malovány, ne kresleny. Miniatury tohoto rázu byly určitě inspirovány spíše franko-flámským uměním než českým idealistickým.

Tento dojem potvrzuje také miniatura listu 34[1], která zobrazuje vysvěcení kostela. Nové naturalistické pojetí ukazuje se zde neméně zřetelně než v miniatuře právě probrané. Velmi charakteristická je na př. postava muže sedícího v pravém spodním nároží miniatury a přidržujícího pravicí písmeno. Je to zřejmě naturalistický typ, který by byl na př. ve václavských rukopisech nemožný. Snaha o správnou perspektivu a o výstižnou charakteristiku jednotlivých postav procesí je rovněž důležitým znakem nového naturalismu.

Můžeme celkem říci, že naturalismus tohoto druhu figurálních miniatur z misálu Richarda II. je o něco pokročilejší než naturalismus bible Richarda II., projevující se jen v některých postavách. Avšak i tento slabý začátek naturalismu v bibli Richarda II. má své příklady v misálu, a to v miniaturách, které musíme bezpochyby připsati druhému miniátorovi, který maloval novým slohem. Je to na př. korunování Panny Marie (list 15), umučení sv. Kateřiny (list 22), umučení sv. Edmunda (list 25)[3]. Miniatura listu 15 korunování Panny Marie navazuje zřetelně na ustálené italské komposiční schéma. Na poněkud vyvýšeném trůně sedí Kristus, který nasazuje korunu své matce sedící vedle něho. Po obou stranách trůnu stojí svatí. Jen postavy první řady je viděti celé, z ostatních řad jen hlavy malované v řadách nad sebou. Pod trůnem sedí na zemi skupina hudoucích andělů[4]. Kromě skupiny hudoucích andělů není v této malbě stopy po novém naturalismu, avšak také andělé mohli býti malováni podle některého italského vzoru. Typy obličeju mužských a ženských svatých nejsou nepodobné typům miniatur nového slohu, jež jsme právě probrali (list 3, 34), avšak celková komposice, hlavně

[1] Millar na uv. m. tab. 79 b.

[2] Schools of Illumination IV, tab. 3.

[3] Millar na uv. m. tab. 81 b.

[4] Jen jako nahodilé příklady pro tuto scénu v italském umění uvádíme tyto obrazy. R. v. Marle: The development na uv. m. III, obr. 277 (Jacopo di Cione), z doby pozdější VII, obr. 234 (Jacobello del Fiore).

seřadění svatých nad sebou, nemá ani zdaleka té komposiční volnosti jako miniatura narození Panny Marie nebo vysvěcení kostela (obr. 4).

Mohlo by se snad říci, že jde o ustálené komposiční schéma, které převzal miniátor beze změny. Názor ten není bezduvodný, avšak vyskytují se mezi iluminacemi misálu i jiné miniatury, které nám ukazují, že dávka nového naturalismu nebyla u všech stejná. Miniatura listu 22 s výslechem a umučením sv. Kateřiny je zřejmě provedena novým slohem, avšak horní oddíl zobrazující sv. Kateřinu před králem je rovněž poměrně mnohem méně naturalistický než na př. narození Panny Marie (list 3). Miniatury typu, jako je obraz listu 22, nejvíce se přibližují slohu bible Richarda II., avšak ani u těchto miniatur nemohli bychom tvrditi, že jsou celkovým svým pojetím značněji příbuzné miniaturám českým (obr. 7).

Protože byl misál zdoben miniaturami nového slohu, které se tak značně od sebe liší, možno vysloviti domněnku, že o výzdobě misálu pracovali nejméně tři miniátoři, kteří však neměli vztahu k iluminátorskému umění českému, nehledíme-li ovšem ke znakum všeobecným, jako jsou nová plastičnost a nová barevnost a snad některé shody v typech obličejů.

39. Třetí rukopis, Li liures du graunt Caam, je bibli a misálu Richarda II. slohově dosti blízký. Ovšem českého najdeme v jeho miniaturách velmi málo. Velmi zajímavý a pro slohový rozbor velmi vděčný je list 218 s vyobrazením Benátek[1]. Celková architektura města je dosti fantastická, přes to však poznáme zcela zřetelně náměstí sv. Marka, Rivu degli Schiavoni, dóžecí palác, kostel sv. Marka s jeho kopulemi a sloupy se lvem sv. Marka a s postavou sv. Jiří.

Tak na př. dóžecí palác není úplná fantasie, nýbrž miniátor musil míti alespoň popis paláce, jak zřetelně ukazuje spodní kolonáda, na které ovšem nespočívají jako ve skutečnosti zdi paláce, nýbrž která je na miniatuře korunována vzdušnou nástavbou středověkého hradu. Na průčelí sv. Marka jsou vyobrazeny byzantské koně, také sloup sv. Jiří a lva sv. Marka jsou malovány

[1] Millar na uv. m. tab. 36.

asi podle popisu. Realita a fantasie splynula tu v dekorativní celek. U miniatury provedené okolo r. 1400 nepřekvapuje nás nepoměr mezi postavami a architekturou. Zajímavější je směs komposičních kulis a nových realistických prvků.

Schématická jsou na př. skaliska v popředí porostlá stromy, avšak stromy a skály podobných tvarů maluje i Broederlam na svých známých obrazech v Dijonu [1]. Schématickými kulisami jsou dále mnohé budovy města nad lagunami, avšak i pro to bychom našli nesčetné množství paralel v dílech velmi vynikajících mistrů. Správnost proporcí a perspektiva není silnou stránkou miniátorovou; ostatně se ani v této věci neliší od mnohých svých současníků.

Zajímavé jsou však realistické detaily, protože dokazují, jak rychle se šířila nová pozorování, jež od poslední čtvrtí XIV. století stále více a více pronikala. Lodi v popředí jsou malovány dosti věrně podle skutečnosti, postavy oživující benátské ulice jsou v soudobých krojích a nalevo pod kostelem sv. Marka vidíme řeznický krám, na jehož dveřích visí otevřené prase. Kdož by si tu při tomto nesmělém pokusu nevzpomněl na to, jak skvěle využil tohoto motivu na př. Rembrandt? Mezi sloupy sv. Jiří a lva sv. Marka sedí žena a stařec a prodávají vejce, napravo od nich nese muž nůši. Zkrátka v těchto detailech projevuje se stejný směr tehdejšího naturalismu, kterému se dostalo tak překvapujícího výrazu v kalendářních obrazech velmi bohatých hodinek vévody z Berry. To jsou však prvky nečeské, které asi vnikly do anglické malby ze sousedních zemí flámských.

I další obrazy téhož rukopisu potvrzují naše pozorování. Na miniatuře zdobící list 220 [2] přijímá velký chán cestující v audienci. Vladař sedí na svém trůně v bohatém kroji lemovaném hranostajem, zajímavém také proto, že se na něm ozdobným písmem podepsal miniátor Jan (Johannes me fecit). Na hlavě má chán vysokou čepici podobnou papežské tiaře, a tu vzpomeneme hned, že nizozemští malíři charakterisovali do XVI. století exotické vladaře klobouky nebo čepicemi podobných tvarů. Před ním klečí

[1] Michel na uv. m. III/1, str. 147, obr. 78.

[2] Millar na uv. m. tab. 87 a.

cestující zase v soudobých krojích a odevzdávají mu listinu. Obraz je malován podle fantasie umělcovy, avšak je nápadně podobný dedikačním miniaturám různých rukopisů[1]. Obličeje nejsou sice realistické jako v dedikačních obrazech franko-flámských okolo r. 1400, naopak se v nich jeví největší příbuznost s typy obličeju miniatur bible Richarda II. a tím i některých rukopisů českých, avšak komposiční myšlenka a realistické detaily ukazují i zde na franko-flámské miniatury jako na vzory (obr. 12).

V miniatuře Klanění tří králů (list 223v)[2] je staré komposiční schéma rovněž oživeno některými naturalistickými detaily. Celá levá stránka miniatury, znázorňující služebníky králů otvírající kufříky s dary, svědčí velmi zřetelně o době vzniku miniatury.

Z rozboru figurálních miniatur tohoto rukopisu nezískali jsme téměř nic pro otázku českého vlivu a také další rukopisy poskytnou nám již poměrně málo nového materiálu.

Hodinky královny Alžběty[3] jsou rovněž velmi charakteristickým dokladem toho, že franko-flámský naturalismus zatlačuje idealistické směry. Miniatura listu 17[4] ukazuje, že malíř nechtěl ve figurálních komposicích uplatňovati vždy snahu po esteticky krásném dojmu. Všechny tváře nepřátel Spasitelových v této scéně jeho zajetí v getsemanské zahradě mají již charakteristický ohyzdný výraz, který je později tak častý v dílech nizozemského umění. Jen obličej Kristův a sv. Petra, utínajícího škaredému Malchovi ucho, jsou idealističtěji znázorněny, mají však daleko do unylé elegance ideálních postav českých nebo do lyrismu svatých, jak je znázorňovala kolínská škola malířská.

Podobný dojem si odnášíme z miniatury Ukřižování[5]. Výraz tváří skupiny na pravo od kříže shoduje se úplně s právě charakterisovanými typy; jen skupina Marie, sv. Jana a svatých žen nalevo od kříže je poměrně ještě značněji idealistická. Nesmíme

[1] Couderc na uv. m. tab. XX, XXVI, XXVII, XXVIII, XXXIII, LIII, LVII, LVIII, LXII, LXIV a j.

[2] Millar na uv. m. tab. 87 b.

[3] Saunders na uv. m. 141, tab. 125, Millar na uv. m. 36, tab. 88–90.

[4] Millar na uv. m. tab. 89 a.

[5] Millar na uv. m. tab. 89 b, Saunders na uv. m. tab. 125.

však zapomínati, že i tyto typy zustávají daleko za ideálně krásnými typy francouzskými, kolínskými nebo českými.

Jiné miniatury nám připomínají pozdější komposice nizozemské: hrubou scénu přibíjení Spasitele na kříž hledali bychom marně v rukopisech českých. Millar charakterisuje tento rukopis jako nejlepší anglický rukopis té doby. Snad bychom dali přednost jinému rukopisu, souhlasíme však s Millarem, že se nemůže vyrovnati soudobým krásným malovaným knihám franko-flámským, a to již pro své poněkud hrubé celkové pojetí a provedení. O souvislosti s rukopisy českými nemůže býti řeči.

40. Také figurální miniatury hodinek vévody z Warwicku [1], pokud jsou provedeny anglickými miniátory [2], zesilují dojem získaný rozborem miniatur hodinek královny Alžběty. I v scénách idealistických proráží sklon malířův k poněkud hruborysému naturalismu, jak zřejmě dokazuje list 12 s miniaturou Zvěstování [3]. Jak obličej madony, tak i zvěstujícího anděla je obhroublého výrazu, který velmi kontrastuje s typy kolínskými nebo českými. Charakteristicky nepěkný je také pohyb levé ruky madoniny; marně bychom v něm hledali unylou, poněkud dekadentní eleganci pohybu rukou z některého českého rukopisu, na př. z kanonového obrazu brněnského misálu č. 8 [4]. Také i jinak je provedení co do proporcí typů obličeje dosti hrubé.

Nemohoucnost miniátorova, namalovati lidské tělo v správných proporcích, ukazuje se velmi dobře na miniatuře Krista před Pilátem [5], kde je postava sluhy stojícího za trůnem Pilátovým přímo monstrósní: má velkou hlavu, protáhlý trup a krátké tenké nohy. I tato druhá miniatura nevalného malíře mluví pro silné franko-flámské vlivy. Žaltář Humphreye, vévody z Gloucestru [6] je v miniaturách figurálních snad ještě hruběji proveden než

[1] Millar na uv. m. 36, tab. 91, Saunders na uv. m. 141–142, tab. 126.

[2] Výzdoba rukopisu zůstala nedokončena a byla teprve později v XV. století doplněna italskými umělci. Millar na uv. m. 37.

[3] Millar na uv. m. tab. 91.

[4] E. Dostál: Iluminované rukopisy svatojakubské na uv. m. vyobrazení kanonového obrazu misálu č. 8.

[5] Saunders na uv. m. tab. 126.

[6] British Museum Royal MS 2 B 1.

hodinky vévody z Warwicku. Miniatura listu 8[1] je velmi charakteristickým dokladem, že miniátoři angličtí zpracovávali novou plastičnost a novou barevnost velmi ruzným zpusobem. Je to vlastně návrat k linearismu spojenému s ornamentálním dekorativismem; tím působí na nás miniatura nejsilněji. Tělo Kristovo a obličeje adorujících jsou skoro vůbec bez plastické modelace. Dláždění popředí, silné ornamentální pásy v pozadí a vzorkovaný oděv postav nedají vzniknouti dojmu ucelené komposice, v které by se trojrozměrné postavy pohybovaly poměrně volně v prostoru. To je ovšem naprostá negace snah nového slohu. S českým vývojem také tato miniatura nesouvisí.

Většina ostatních miniatur je zdobena hlavou nebo poprsím krále Davida. Miniátor nikde nedosáhl ani zdaleka jemnosti na př. miniatur žaltáře princezny Jany (Royal MS. 2 B VIII). Všechny obličeje jsou kresleny, ne malovány. Tak doplňují i tyto menší miniatury náš rozbor listu 8.

41. Oba rukopisy iluminované Johnem Siferwasem, a to lekcionář Lovelův[2], a sherbornský misál, jsou individuálním výtvorem miniátora nejen v ornamentice, nýbrž také v miniaturách figurálních. Podotkli jsme již při rozboru ornamentiky, že bychom stěží našli v některém jiném rukopise anglickém postavy svatých umístěných takřka do výklenku vytvořeného okrajovou lištou[3].

V sherbornském misálu vytvořil Siferwas na okraji dokonce celou vzdušnou bohatou architekturu tvaru nádherné gotické monstrance, posázenou figurálními miniaturami a jednotlivými postavami[4].

To znamená, že pro Siferwase má lidská postava, ba celé figurální miniatury, převážně dekorativní význam. Nejlépe to snad vidíme na krásném listě Ukřižování z sherbornského misálu[5].

Již v celkovém seskupení postav zrcadlí se zřetelně poměr Siferwasuv k novým problémum. Bylo poukázáno k tomu, že je

[1] Schools of Illumination IV, tab. 12.
[2] British Museum, Harley MS. 7026.
[3] Schools of Illumination IV, tab. 7.
[4] Millar na uv. m. tab. 82, 83.
[5] Millar na uv. m. tab. 84.

Ukřižování blízké škole kolínské [1]. Pro nás není tak jasné jako pro Cockerella, že Ukřižování sherbornského misálu pochází z kolínského originálu. Nechceme zde věnovati více místa této otázce, protože bychom později, při rozboru rázu kolínské malby, musili všechno opakovat. Monumentální, skoro lyrický idealismus kolínské školy, je v zásadním pojetí úkolu umělcova zcela jiného rázu než miniatura Siferwasova. Také plastičnost, prostorovost a barevnost kolínských maleb je zásadně jiná než v malbách shernbornského misálu.

Snad se tu a tam objevuje shoda v typech, to však při stěhování předloh nerozhoduje. Siferwas sestavuje na obraze Ukřižování několik scén v pestrou plošnou mosaiku. V popředí je úplně isolována skupina svatých žen pod křížem; do pozadí vsunul Siferwas skupinu jezdců, ne perspektivně zkrácenou, nýbrž podle starého způsobu umístěnou nad skupinou sv. žen. Mezi tyto scény plnící skoro celou výšku obrazu (zůstatek je zdoben filigránovým ornamentem) vsunul tři kříže a dosáhl tak jakéhosi komposičního sjednocení. Avšak jen zdánlivě. Jednotlivé postavy se tlačí na sebe, nemají místa, jsou úplně plošně podány, jen skupina žen je poněkud plastičtější. Siferwasovi šlo o dekorativní dojem, jehož chtěl dosáhnouti seskupením množství postav, nikoli o správné zasazení postav do prostoru prostřednictvím nové plastiky a takového odstupňování v prostoru, aby bylo jasno, že je každá postava samostatný komposiční prvek.

V tom je ovšem zásadní rozdíl od kolínského malířství a již proto pozbývá tvrzení Cockerellovo podkladu. Zajímavá je také značná úloha, která připadla v této komposici naturalismu. Obličeje jezdců okolo kříže seskupených jsou již nejrůznějšími prostředky od sebe výrazově odlišeny a velmi zřetelně ukazuje se naturalistická tendence v trpitelském výrazu Kristově. Obličej ten nám připomíná některé z flámských a nizozemských maleb.

Že Siferwas dovedl velmi dobře naturalisticky pozorovati i kresliti, ukazuje jasně list 4 v Lovelova lekcionáře [2], kde Siferwas

[1] Cockerell: Medieval pictures called English, Burlington Magazine XVII (1923), 261—262: The Crucifixion in the Sherborne Missal which is clearly derived from a Cologne original.....

[2] Schools of illumination IV, tab. 6, Millar na uv. m. barevná tabule před titulním listem.

věrně zobrazil sebe a lorda Lovela, pro nějž lekcionář maloval. V ostatních miniaturách a okrajových ozdobách obou jeho děl je však jak naturalismus, tak i idealismus regulován snahou miniátorovou o bohatý dekorativní výraz výzdoby. Tím se vysvětluje, že hledí na lidskou postavu a na celé skupiny skoro jen jako na součástky celkového ornamentálního schématu, tím se vysvětluje, proč nová plastičnost a snaha po nové prostorovosti nemohly v jeho tvorbě nikdy nabýti toho významu jako na příklad v bibli Richarda II. Proto je také celkový ráz jeho výzdoby ornamentálně plošný, ne plastický, poněkud roztříštěný rozmanitostí ornamentálních prvků méně harmonických, než jsou na př. součástky výzdoby bible Richarda II. Netřeba zde věnovati více místa výzdobě obou rukopisů, protože individuální způsob Siferwasův nebyl slohotvorný a nedovedl vytvořiti školu. Jak konečně vysvítá z popisu i z obrazů obou rukopisů, nemá tato zvláštní výzdoba vztahu k malbě české.

42. Tím jsme probrali všechny rukopisy, jež měly hlavní důležitost pro otázku vzniku nového slohu anglického v miniaturách figurálních. Připojíme ještě krátké popisy miniatur některých rukopisů, o kterých jsme se zmínili při rozboru ornamentiky.

Ordonance admirality[1] jsou zdobeny jedinou figurální miniaturou na listě 10[2]. Je to jednoduché vyobrazení madony s typicky anglickým obličejem, dekorativní v celkovém pojetí, nikterak se nelišící od miniatur některých jiných rukopisů anglických.

Také rukopis Occleve: de regimine principum[3] je zdoben jedinou figurální miniaturou. Znázorňuje autora, klečícího před princem Jindřichem. Také tato dedekační miniatura[4], vynikající naturalismem v znázornění postav, má své nejbližší paralely v dedikačních miniaturách franko-flámských.

Bez zvláštní zajímavosti je jediná figurální miniatura listu 170 misálu Harley 2785[5], zobrazující krále Davida, provedená typickým novým slohem anglickým. Jiný misál popsaný námi při rozboru

[1] British Museum, Cotton MS. Vespasian B XXII.
[2] Schools of Illumination IV, tab. 10.
[3] British Museum, Arundel MS. 38.
[4] Schools of Illumination IV, tab. 11.
[5] British Museum, Harley MS. 2785.

ornamentiky[1] je zdoben 12 velkými a množstvím malých figurálních miniatur. Je pro nás vítaným dokladem pro to, že sloh figurálních miniatur, jak se nám jeví v bibli Richarda II., podléhal v pokročilém XV. století novým a novým proměnám. Miniátor velkých miniatur takřka bojuje s novou plastičností. Rád by se asi vrátil k linearismu. Oči, ústa, nos atd. nemodeluje, nýbrž kreslí černou čarou; ruce, oděv atd. konturuje dosti výraznou linií. Oděv je spíše plošného než plasticky reliefního rázu. Tu a tam proniká také již silněji prvek naturalistický. Barvy nejsou tak svítivé jako v prvních rukopisech nového slohu; zkrátka z figurálních miniatur tohoto misálu malovaného okolo r. 1446 vlastně mizí všechno to, co bylo podstatnou složkou nového slohu. Plastičnost je zeslabena; to působí také na funkci postav v prostoru. barevnost také ztratila svou původní jemnost. Spolu s žaltářem Humphreyovým je tento misál dokladem pro úpadek nového slohu v miniaturách figurálních (obr. 10).

Velmi hrubě jsou provedeny také figurální miniatury rukopisu Lydgate: Vita scti Edmundi[2]. O českém vlivu nemůže býti ani u tohoto ani u předchozího rukopisu řeči.

Rukopis Lydgate Storie of Thebes[3] je naprosto bez významu pro rozbor figurálních miniatur, rovněž tak rukopisy Granary of John of Whethamstede[4] a Gower: Confessio amantis[5], protože jsou zdobeny jen ornamentálními malbami.

Jaké východisko našla anglická malba z tohoto úpadku nového figurálního slohu, ukazují zřetelně miniatury lekcionáře malovaného již v druhé polovici XV. století[6]. Nová vlna již úplně zvítězivšího flámského naturalismu zasahuje také Anglii a zatlačuje poslední miniatury malované slohem, který vznikl na začátku století. Okrajová ozdoba rukopisu zachovala si sice ještě akantovou ornamentiku v tvarech t. zv. lankasterského slohu, avšak přesto se objevují najednou v okrajových ozdobách prvky

[1] British Museum, Arundel MS. 109.
[2] British Museum, Harley MS. 4826.
[3] British Museum, Add. MS. 18.632.
[4] British Museum, Cotton MS. Nero C 6.
[5] British Museum, Harley MS. 3490.
[6] British Museum, Royal MS. 2 B XII – XIII.

nového naturalismu dekorativního systému, jako naturalistické karafiáty a jiné květiny, úplně podle nizozemských vzoru.

43. Celkový obraz, který jsme získali rozborem figurálních miniatur anglických v době od r. 1390 až přibližně do polovice XV. století, je asi tento: Nemáme ve figurálních miniaturách takového prvku, který by byl tak zřetelný jako akantový ornament v okrajové dekoraci těchto rukopisu. Figurální výzdoba anglických rukopisů té doby je velmi nejednotná a rukopisy neposkytují nám určitého dojmu. Podle našeho názoru je anglická malba okolo r. 1400 značně eklektická a kolísá v hlavních proudech.

Uplatňují se v dosti značné míře proudy naturalistické které vedou k tomu, že toto umění hledá oporu a vzory v dospělejším umění franko-flámském: vedle toho se však setkáváme s tak osobitými umělci, jako je John Siferwas, který dovedl ony cizí vlivy jak v malbě figurální, tak i v ornamentice zpracovati tak samostatně, že vznikla knižní výzdoba zcela zvláštního figurálního rázu, v které slaví odvěká záliba anglická s dekorativním účinem linie ještě jednou výrazný triumf. V jiných rukopisech jsou pak franko-flámské vlivy zpracovány více nebo méně šťastně.

Někdy proráží silně sloh předlohy, jindy se zase setkáváme s malbou, která dokazuje, že angličtí miniátoři dovedli vypůjčeným vzorum dáti takové individuální znaky, které jsou svědectvím pro jejich značnou samostatnou invenci. I u takových figurálních miniatur, k nimž ve větší nebo v menší míře dala podnět malba franko-flámská, uplatňuje se často nový sloh plastický, nemusíme však v této okolnosti viděti vliv umění českého, protože okolo r. 1400 začíná, hlavně vlivem italského umění, nabývati vrchu silná stilisující plastika nad dřívější plošností.

Mnohdy však pozorujeme v anglických rukopisech i pokročilého XV. století, že nová plastičnost nepronikla nebo byla znovu zatlačena slohem plošným, který asi ani tehdy neztratil adepty mezi anglickými miniátory, když někteří pokročilí iluminátoři začali malovati novým plastickým zpusobem. I u těchto rukopisů, jejichž sloh podle našeho názoru ukazuje na vliv dílen franko-flámských, není barevnost taková, že bychom ji mohli označiti za českou nebo vzniklou českým vlivem, tím méně ovšem

v těch miniaturách, jejichž malíři zůstali věrni plošnému podání a barevné stupnici druhé polovice XIV. století.

Tak nám poskytuje knižní výzdoba anglických rukopisů v létech 1390—1450 nejednotný obraz nejen co do provenience vzoru a námětů pro miniatury figurální, nýbrž i v celkovém systému. Podle našeho názoru byl v ornamentice prvek akantový nepochybně recipován z rukopisů českých, v miniaturách figurálních však delikátní sloh český nepronikl. Zcela podobně vyvinula se krátce po roce 1400 i miniatura francouzská a flámská. V ornamentice rukopisů této školy byl vypracován akantový ornament nepochybně českého původu, v miniaturách figurálních však knižní výzdoba franko-flámská nebyla dotčena českými vlivy.

V.

44. A nyní můžeme přikročiti k otázce, která se nám vyskytuje vždy znovu a znovu: jaká byla účast Kolína na vytvoření nového slohu anglické malby. V této otázce nepostupovali někteří angličtí autoři dosti opatrně, jak jsme již několikrát naznačili. Anglická věda se kloní stále a bez důvodu k názoru, že v poměru Kolín — Anglie byl Kolín stranou dávající, kdežto Anglie recipující. Poukázali jsme již při rozboru ornamentiky na to, že názor ten je potírán právě německými autory, a to tím ochotněji, že podle výzkumu Vitzthumových netřeba hledati vznik gotického světového slohu malířského první pol. XIV. století v Paříži, nýbrž že sloh ten vznikl za rozhodující účasti belgických a hlavně anglických dílen iluminátorských[1]. Clemen se úplně připojil k názorům Vitzthumovým[2], ba zdůrazňuje anglický vliv na umělecký vývoj kolínský v XIV. století stále více, aby dokázal, že ne pařížské a francouzské umění, nýbrž tvorba anglická zpusobila v Kolíně rozmach umění v XIV. století[3]. I když máme zato, že Clemen jde příliš daleko, vylučuje-li francouzský vliv na kolínské

[1] Vitzthum: Pariser Miniaturmalerei na uv. m. 195.

[2] Referát o Vitzthumově knize v Repertorium der Kunstwissenschaft XXXIV (1911) str. 62, 69 a n.

[3] P. Clemen: Die Chorschranken des Kölner Domes, Wallraf-Richartz Jahrbuch I. str. 54.

umění tak radikálně, přece jenom toto dilemma francouzský — anglický, nadhozené německými badateli, dokazuje, že v XIV. století nevytvořil Kolín takových uměleckých hodnot, které by bylo možno exportovati do země staré umělecké tradice, do Anglie. Pokud se nám zachovaly tabulové nástěnné a dekorativní malby kolínské z XIV. století, nemají pro náš rozbor význam, protože jsou zcela jiného slohu než anglické miniatury, provedené novým malířským slohem [1]. Velmi zřetelně dokazuje to známé dílo malířského umění kolínského, které vzniklo již v poslední čtvrti XIV. století, a to oltář sv. Kláry. Mluvíme zde prozatím jen o starších malbách oltáře, který byl podle mínění nyní všeobecně přijatého malován okolo r. 1380, tedy asi deset let před vznikem nového slohu v Anglii, byl však již okolo r. 1410 z neznámých nám příčin úplně přemalován [2]. Starší obrazy z kolínského kláštera sv. Kláry jsou zřetelně malovány ještě lineárním slohem gotickým. Hlavním výrazovým prvkem je linie, kontura; modelace je velmi mírná a provedena tak, že na př. v záhybech šatu napomáhá dekorativní lineární hře projevující se v celkové kontuře. Reiners [3] tvrdí tedy právem, že se tu uplatňuje lehká plastika, avšak tato plastika není nikterak totožná s pozdější silnou plastikou anglických miniatur nebo s plastikou, jaké používali čeští miniátoři v rukopisech malovaných novým českým slohem již přibližně od r. 1360.

Již několikrát jsme poukázali ve svých pracích o české malbě na to, že nová plastika na rozdíl od staré modeluje jak šat, tak i části těla (obličej, ruce atd.) tak, aby se lidské postavě dostalo hodnoty trojrozměrného tělesa, kdežto starší mírná plastika dekorativní, která se objevuje v malbách francouzských a anglických již na začátku XIV. století chce svou modelací podporovati celkový dekorativní účin komposice.

[1] O anglických tabulových malbách, připisovaných neprávem škole kolínské, pojednáme později.

[2] H. Reiners: Die Kölner Malerschule (1925) 25 a n., Aldenhoven-Scheibler: Geschichte der Kölner Malerschule (1902) 44 a n.. Aldenhoven nevěděl ještě o přemalování oltáře provedeném okolo r. 1410, proto jsou jeho vývody o oltáři sv. Kláry dnes již úplně překonány.

[3] Reiners na uv. m. 21.

Starší obrazy oltáře sv. Kláry jsou tohoto druhého rázu, kdežto malíř, který tyto starší obrazy zakryl novými malbami, usiluje již o nové plastické podání. Figurální komposice starších obrazu sv. Kláry mají tedy ještě úplně charakter gotické malby, jak byla vytvořena Francií a Anglií na začátku XIV. století. Typy obličeju úplně dekorativně lineární, celková goticky stilisovaná linie postavy, barevnost oltáře a pak připomenutý již dekorativně plastický zpusob podání vylučují možnost, že by snad kolínské obrazy jako tento oltář mohly býti vzorem nových anglických figurálních maleb okolo r. 1390.

I když se nám namítne, že jediné dílo, které se z té doby zachovalo, nedokazuje ještě, že by nebyla existovala tehdy díla, která mohla býti vzorem anglickým malířum, mužeme odpovědeti, že je oltář tak typickým dílem pro tehdejší celkový vývojový stav evropské tabulové malbý mimo díla italská, česká, některá díla francouzská a díla závislá na těchto třech školách, že není podobno pravdě, že by v době okolo r. 1380 byly v Kolíně malovány obrazy již novým plastickým slohem.

Angličtí badatelé zastávající názor, že kolínská škola rozhodovala při vzniku nového slohu v Anglii, nemohou nám vyjmenovati jiných památek kromě děl, připsaných domnělému mistru Vilémovi, děl, která byla příliš raně datována, jejichž vznik však určitě nespadá před r. 1400, jak uznává nyní všeobecně i německá věda.

Tvrdí-li E. Saundersová, že za Richarda II.[1] (1377–1399) ukazují anglické figurální miniatury v měkké modelaci a v neurčitosti linie příbuznost s ranou kolínskou malbou, a to s jejím nejvýznačnějším representantem mistrem Vilémem (okolo r. 1380), neboli jinak řečeno, s díly, které se vyskytují s jeho jménem, pak prostě přehlédla, že dnes neznáme díla, která bychom s určitostí mohli spojiti se jménem Vilémovým, se jménem, které je naprosto bez reálního obsahu, a že díla připisovaná dříve mistru Vilémovi nebo jeho škole jsou dnes škrtnuta ze seznamu děl XIV. století a jsou vesměs posunuta do začátku století XV., kam také patří[2]. Mělo-li by se mluviti o příbuznosti mezi díly

[1] E. Saunders na uv. m. 137.

[2] H. Reiners na uv. m. 28, 31 a n., 305, poznámka 50. Schmitz (Burger): Die deutsche Malerei II 2, str. 370 a n. Schmitz používá ještě názvu „mistr Vilém“

anglického a kolínského malířství, pak bychom mohli starší obrazy oltáře Sv. Kláry přirovnati nanejvýše k figurálním miniaturám skupiny rukopisů malovaných pro rodinu Bohunu[1], v kterých se uplatňuje stejný dekorativní sloh, který se však nezříká někdy mírné dekorativní plastičnosti. Tyto shody lze však lehce vysvětliti celkovým charakterem slohu a netřeba pomýšleti na přímou závislost jedné malířské školy na druhé.

45. Avšak ani známé obrazy kolínské školy malované okolo r. 1400 nemohou býti důležity pro anglickou malbu okolo r. 1390 jako vzory, a to z několika příčin. Nejméně pádný by byl ten, že nový anglický sloh začíná okolo r. 1390, kdežto kolínské obrazy jsou malovány okolo r. 1400. Nevíme ani přesné datum, kdy byla malována bible Richarda II., ani dobu, kdy kolínští mistři malovali svá známá díla. Je-li bible připsána Richardu II., je to pravděpodobná domněnka, nikoli však plný důkaz. Pro poměrně rané datování bible mluví především ornamentika a ta okolnost, že se v misále spojeném podle domnělého portrétu rovněž se jménem Richarda II., vyskytuje vedle nového slohu ještě starší sloh jak figurální, tak i dekorační. Přesněji datovati lze vlastně jen oba rukopisy malované Johnem Siferwasem, t. j. lekcionář Lovelův a sherbornský misál; u všech ostatních anglických rukopisů jde v otázce datování jen o pravděpodobnost, nikoli o přesné důkazy.

Věc ta nás nemusí zarážeti; je všeobecně známo, že datování památek středověkých je z velké části konjekturální. Obrazy kolínské školy, o které může při srovnání jíti, vznikly snad o něco málo později než první díla anglická, malovaná novým slohem,

a připisuje mu starší obrazy oltáře z kláštera sv. Kláry, ale ze stilisace textu je zřejmé, že umělecký význam mistra je naprosto neurčitý a že se Schmitz nechce názvu vzdáti jen proto, že se postava „mistra Viléma“ stala velmi populární, protože dřívější němečtí autoři viděli v něm takřka zakladatele slavné kolínské školy druhé pol. XIV. a celého XV. století. Také s jeho charakteristikou slohu maleb oltáře sv. Kláry nelze souhlasiti. Tyto kolínské malby, jakož i některé francouzské miniatury nelze spojovati s uměním Giottovým nebo Taddea Gaddiho. Ještě jednou zdůrazňujeme zásadní rozdíl mezi novou plastikou usilující o trojrozměrnost na těch základech, které položil Giotto, a mezi mírnou dekorativní plastikou, která sice dodává postavám reliefu, nikoli však prostorovosti, a která slouží jen k tomu, aby podporovala a doplňovala dekorativní hru konturující linie.

[1] Millar na uv. m. 25 a n.

avšak rozhodující tento argument není. Jistější podklad pro posouzení otázky dává nám celkový sloh oněch kolínských maleb.

Jsou to známá „madona s hráškovým květem“, obraz sv. Veroniky, madona se svatými ze sbírky Johnsonovy ve Filadelfii a jiné, tedy obrazy [1], které se připisovaly dříve mistru Vilémovi. Dnes si našla německá věda jiné jméno. Mistr Hermann Wynrich je prý zakladatelem školy, v níž vznikla vyjmenovaná díla. Jméno Wynrichovo je stejně spolehlivé nebo lépe řečeno nespolehlivé jako jméno mistra Viléma, naznačuje však přece, že jde o díla stejného slohového rázu.

Tyto obrazy školy kolínské lze vysvětliti ze tří základních proudů tehdejšího umění. Za prvé se v nich uplatňuje velmi značnou měrou gotický idealismus, který jim mnohdy dává tak silný psychický obsah, že se mluvilo o zvláštním mysticismu těchto maleb. Tento idealismus našel si však zvláštní výraz: malíři usilují o dokonalou formální krásu, která potlačuje všechno, co by mohlo působiti esteticky rušivě. Vyhýbají se prudkému pohybu těla a mysli, vyhýbají se pokud možno groteskní hrubosti, která se vyskytuje tu a tam již v 2. pol. XIV. století. Je-li nutno znázorniti utrpení Kristovo, stává se to formou, která vzbuzuje spíše zármutek a útrpné pohnutí než strastnou silnou spoluúčast. Odi profanum et arceo je heslem tohoto zasněného malířství kolínského, usilujícího o dokonalou formální krásu.

Vedle toho se však uplatňuje i snaha po silném monumentálním účinku, která mnohdy používá i prvků, které označujeme za manieristické. Hlavy svatých sedí mnohdy na silně protáhlém těle, šat spadá ve volných paralelních, skoro majestátních záhybech k zemi, výraz obličeje a postoj je odměřený, skoro hieratický [2]. Tedy celkový idealismus se spojuje se snahou po monumentální kráse a po intimní líbeznosti.

Tyto tendence nejsou však vlastnictvím jen školy kolínské. Toutéž snahou po esteticky dokonalé dekorativnosti, po líbezné monumentalitě vyznačují se i tak zv. krásné madony české, vůbec

[1] Reiners na uv. m. obr. 16, 17–23, 26, tab. VIII–X, XII–XV. Schmitz na uv. m. obr. 458, 459, 460, 461, tab. XXVII, 462, 463, 466. Námi uvedené příklady možno ještě doplniti jinými malbami.

[2] Reiners na uv. m. tab. IX–XIII.

české typy svatých okolo r. 1400[1]. Ve francouzské malbě poskytuje právě malba okolo r. 1400 zcela podobný obraz. Velká krásná miniatura Korunování Mariino ve velmi bohatých hodinkách vévody z Berry[2], adorace madony v hodinkách turinských[3], postava Krista neb Boha otce v témže rukopise[4], obraz madony v Paříži[5] a jiná díla vznikla z téže nálady, která nás okouzluje u výtvoru kolínské školy malířské. Příklady námi uvedené bylo by možno rozmnožiti do nekonečna. Uvádí-li tedy Aldenhoven, že některá díla kolínské školy malířské připomínají české malby, má jistě pravdu[6]; není to však závislost školně formální, nýbrž spíše příbuznost v základních tendencích této monumentální malby.

Podobný výraz na př. madony s hráškovým květem a některé české krásné madony, na př. madony ze Zlaté Koruny[7], lze podle našeho názoru vysvětliti spíše touto identitou celkové nálady, než formálními vlivy české malby, ač není vyloučeno, že české vzory působily i v Kolíně.

Jako všude jinde, spojuje se i v Kolíně tento idealistický nový sloh s novým formálním a barevným podáním. Je to ovšem především vliv umění italského, hlavně obrazu Giottových a mistru po Giottovi, který způsobil, že se postavy stávají trojrozměrnými tělesy v prostoru, že dekorativnost nevychází především z linie, nýbrž z měkké kontury, lahodné barvy a krásy jak obličeje, tak i celku, že ostrá gotická linie a gotická plošnost jsou překonány, že i duševní prvek přichází zcela jinou měrou k platnosti.

Je to Dvořákova zásluha, že v třech velkých pracích ukázal mistrně vznik a prameny tohoto nového slohu[8].

[1] E. Dostál: Iluminované rukopisy na uv. m. 118.

[2] Durrieu: Les très riches heures na uv. m. tab. XL.

[3] Durrieu: Heures de Turin tab. XXXVI.

[4] Durrieu: Heures de Turin tab. XIII, XXIII.

[5] Weese na uv. m. 88, obr. 14.

[6] Aldenhoven na uv. m. 57.

[7] R. Ernst: Beiträge zur Kentnis der Tafelmalerei Böhmens im XIV. und am Anfang des XV. Jahrh., tab. XX.

[8] Dvořák: Die Illuminatoren des Johann von Neumarkt na uv. m. 104 a n. Das Rätsel der Kunst der Brüder van Eyck (knižní vydání) 169 a n. Idealismus und Naturalismus in der Gotik, nyní v knižním vydání „Kunstgeschichte als Geistesgeschichte“, 130 a n.

Všechny malby nového kolínského slohu od pozdějších obrazů oltáře sv. Kláry počínajíc ukazují zřetelně znaky tohoto nového plastického slohu, měkkou modelaci a neurčitost kontury (to jest méně stilisovanou konturu než dříve), vlastnosti, o kterých se zmiňuje E. Saundersová jako o znacích kolínské školy okolo r. 1380.

Podobné znaky mají miniatury nového slohu anglického, avšak rozdíly jsou přece jen dosti patrné.

Velmi podobný je nový zpusob modelace, velmi podobné jsou si pak malby obou škol hlavně tím, že se vzdaly gotického linearismu, gotické plošnosti, gotického přetrhávání kontury. Celková tendence je však u obou malířských škol úplně rozdílná. V anglické malbě se sice uplatnila také snaha po nové kráse, po harmonii linií a barev, avšak idealistický monumentalismus a měkká lyričnost kolínské školy chybí anglickým miniaturám.

Proti tomuto názoru je možná námitka, že srovnáváme miniatury s tabulovými malbami. Jsme si dobře vědomi, že větší formát dovoloval kolínským malířům rozvinouti monumentální formu mnohem lehčeji než anglickým iluminátorům, avšak české soudobé miniatury, jakož i iluminované nádherné rukopisy francouzské nám dokazují, že i na omezeném místě by bylo možno rozvinouti všechny hodnoty nového slohu.

Kolínská malba se vyznačuje jako malba česká, řekli bychom, větší transcendentálností, kdežto anglická malba je charakterisována větší zemitostí. Postavy svatých v bibli Richarda II. jsou také ještě idealistické, avšak přece jen je v nich již mnoho naturalismu. Lyričnost kolínského umění chybí anglickým miniaturám úplně; snaha po monumentalitě i manieristickými prostředky rovněž. I krásná miniatura Ukřižování sherbornského misálu[1], ač byla provedena z monumentálně idealistických záměrů, nemá v sobě ani stopy kolínské lyričnosti. Mnohdy se projevuje v anglických miniaturách, a to hlavně v psychickém výrazu znázorněných osob[2], jakási věcná suchost podání. Poetičnost českých a kolínských maleb je těmto miniátorům cizí. A to je hlavní

[1] Millar na uv. m. 84.
[2] Millar na uv. m. 76b, 77, 79a.

rozhodující duvod pro naše mínění, že žádná z anglických knih nemohla býti malována kolínským nebo českým miniátorem. Dolnorýnský nebo kolínský umělec by byl namaloval figurální miniatury buď starším slohem, jaký se nám ukazuje v malbách oltáře sv. Kláry, anebo novým plastickým slohem.

Mezi starším slohem kolínským a novým slohem anglické malby není příbuznosti, jak jsme již podotkli. Nový plastický sloh malby kolínske má sice příbuzné prostředky formální, t. j. plastickou tvaromluvu, větší přirozenost v postoji a v malbě šatu, avšak vnitřní obsah jeho je od slohu miniatur anglických zcela odlišný. Lze si těžko mysliti, že by se byl kolínský nebo dolnorýnský miniátor v Anglii změnil tak, že by do anglických miniatur nebylo nic proniklo ze zpusobu podání, kterému byl zvyklý. Proto tedy ještě jednou opakujeme, že v anglických miniaturách nevidíme vliv kolínské školy malířské. Pokud se vyskytují některé příbuznosti, vysvětlují se ze stejných předpokladu nového malířského slohu.

46. Také holandskou knižní malbu mužeme jak v ornamentice, tak i při figurálních komposicích vyloučiti jako možný vzor anglických miniátorů, malujících novým slohem[1].

Jako v ornamentice pozorujeme také v malbě figurální až přibližně do r. 1400 převážný vliv francouzského nebo francouzsky orientovaného umění[2]. Avšak ani po r. 1400 tento vliv frankoflámské malby na malbu holandskou nepřestává[3], ba některé příklady zřejmě nasvědčují tomu, že vedle nového plastického slohu francouzského pusobil na holandskou malbu i nový iluminátorský sloh anglický[4]. Pečlivá prohlídka miniatur uveřejněných v publikaci Byvanckově-Hoogewerffově přesvědčí každého, že holandská malba byla dlouho do XV. století závislá na vzorech

[1] Tím padá také domněnka, kterou, jak jsme již jednou podotkli, vyslovil Millar na uv. m. 30, že snad z Holandska přišly některé prvky, z nichž vznikl nový iluminátorský sloh anglický.

[2] Byvanck-Hoogewerff na uv. m. tab. 1, 2, 21, 22, 41, 43, 61, 62, 81, 82, 101, 102, 121, 201.

[3] Byvanck-Hoogewerff na uv. m. tab. 3, 11, 24, 84, 104, 105, 161, 162, 202, text obr. 15.

[4] Byvanck-Hoogewerff tab. 6, 106, 107, 108, 127, 128, 163.

cizích, že tedy nemohla býti vzorem pro malbu anglickou okolo r. 1400, kdy angličtí miniátoři vytvořili nový sloh iluminátorský.

Zůstává tedy jen francouzská a flámská malba okolo r. 1400. Jak již bylo uvedeno, jsou opravdu některé rukopisy anglické bezpochyby malovány podle francouzských předloh. Je to na př. první část rukopisu Royal 2 A XVIII, t. zv. Grandisonovy hodinky, kde celostránkové miniatury byly malovány nepochybně podle francouzských vzorů. Také pro některé miniatury bible a misálu Richarda II. mohli bychom nalézti vzory v rukopisech francouzských a flámských. Přece však celkový ráz anglických miniatur té doby je dosti odlišný od rázu maleb francouzských. V mluvě formální by rozdíl nebyl tak značný jako spíše v imponderabiliích, které pak v celku dávají nám pojem určitého slohu. Skupina rukopisů, které můžeme spojiti se jménem vévody z Berry a která byla iluminována vynikajícími umělci okolo r. 1400, nemá nic podobného v Anglii. Velmi bohaté hodinky vévody z Berry, které jsou dílem bratří z Limbourgu, jsou cenným dokladem pro vnikání italských předloh do francouzské a flámské malby a jejich zpracování domácími umělci. Vévodský Terencius[1], „divy světa" Jana Haytona[2], velké hodinky vévody z Berry[3] jsou rukopisy, v kterých se vedle starších tradic francouzských a vlivu italských uplatňuje již velmi značně a zřetelně naturalismus, který měl překonati gotické malířství idealistické, naturalismus, který dal svůj ráz hodinkám turinským, milánským a kalendariu velmi bohatých hodinek vévody z Berry.

Tento naturalismus, kterým se vyznačují francouzské rukopisy okolo r. 1400, je mnohem důslednější než snahy naturalistické, které se začínají uplatňovati i v anglických rukopisech okolo r. 1400, jak bylo námi již zjištěno při rozboru figurálních miniatur anglických.

Srovnáme-li pak s miniaturami nového anglického slohu francouzské malby, v nichž se naturalismus ještě neuplatňuje tak značnou, skoro rozhodující měrou, jako na př. miniatury, kterými

[1] Paris, Bibliothèque de L'Arsenal 664.
[2] Paris, Bibl. Nat. Franç. 2810.
[3] Paris, Bibl. Nat. Lat. 919.

zdobil André Beauneveu žaltář vévody z Berry[1] neb Jaquemart de Hesdin tentýž žaltář, velké hodinky vévody z Berry[2] a malé hodinky téhož vévody[3], zjistíme některé paralely s anglickými malbami. Tak je na př. postava krále Davida u listu 9v rukopisu 13.091 typem obličeje velmi podobná typu téhož krále na listě 143 bible Richarda II., avšak celkem předčí Beauneveu a Jaquemart de Hesdin daleko anglické miniátory typicky francouzským rytmem kontury a modelujících linií, jemností a vyvážeností komposice a ovšem i kvalitou malířského provedení.

Není vyloučeno, že právě velké umění těchto obou mistrů a jejich školy silně inspirovalo anglické miniátory, avšak zpracování námětu je zcela originální a od francouzského vzoru jak v tvarech, tak i v barvách značně odlišné. Zejména možno říci, že angličtí miniátoři bible a misálu Richarda II. překonali dosti značnou měrou umělou, celkem gotickou stilisaci těla a oděvu, která je přece jen takřka immanentní miniaturám Beauneveuovým a Hesdinovým; teprve francouzsko-flámský naturalismus, který nabývá nadvlády okolo r. 1400, znamená durazněјší odklon francouzské drobnomalby od ustálené gotické stilisace, které podléhaly nejen postavy, nýbrž i jejich pohyby a celková komposice.

Volili jsme úmyslně vynikající mistry francouzské knižní malby, protože jejich následovníci s větším nebo menším zdarem napodobují zpusob těchto velkých mistru, kteří obohatili francouzskou malbu o značné množství nových hodnot, které pak se staly majetkem všech francouzských miniátorských dílen.

Při srovnání nejde ovšem o ty miniátory francouzské, kteří až do XV. století malují lineárně plošným zpusobem, který byl právě pracemi jmenovaných mistru překonán. Tito zaostalí miniátoři přizpusobují svou tvorbu sice také požadavkum doby, pracují také k formální dokonalosti, ke krásnému dojmu, avšak jejich výrazovými prostředky nemohou dojíti stejně harmonického a esteticky hodnotného dojmu jako miniátoři pokročilí. Něco

[1] Paris, Bibl. Nat. Franç. 13.091.

[2] Paris, Bibl. Nat. Lat. 919.

[3] Paris, Bibl. Nat. Lat. 18.014. Reprodukce miniatur těchto rukopisů uveřejnil R. de Lasteyrie: André Beauneveu et Jaquemart de Hesdin v Monuments et Mémoires Piot III (1896) tab. VI–XI.

podobného vidíme v malbě anglické, neboť angličtí miniátoři se nedopracovali nikdy tak krásného účinu jako iluminátoři francouzští. V celku můžeme tedy říci, že není vyloučeno, že francouzská tvorba působila na anglickou, avšak nemohli bychom uvésti přímých důkazů pro tuto domněnku.

VI.

47. Pokud bylo možno, srovnali jsme anglické miniatury malované novým slohem s knižní výzdobou českou, francouzskou a holandskou a s tabulovými obrazy školy kolínské, a zjistili jsme, že se tu a tam ukazují shody v určitých typech, pak v celkovém plastickém podání a v hlavních směrech těchto různých malířských škol s knižní malbou anglickou, nemohli jsme však dojíti určitého výsledku, jak tomu bylo při rozboru ornamentiky. Možno učiniti ještě jeden pokus o bezpečnější určení pramene nového umění anglického. Můžeme srovnati tabulové malby anglické s malbou knižní a využíti pak výsledku srovnání pro konečné řešení této nejasné otázky.

Díla anglické malby tabulové a nástěnné v létech 1350–1450, pokud se zachovala, neukazují k tomu, že by snad česká nebo některá jiná škola byla působila silněji na její vývoj[1].

Nejčastěji byl označován za dílo české školy malířské proslulý diptych ve Wilton House[2]. U většiny autorů, kteří zastávali

[1] Nejlepší přehled veškerého dochovaného materiálu podává nyní publikace: Tancred Borenius und E. W. Tristram: Englische Malerei des Mittelalters Firenze–München 1927. Pro náš rozbor nemají význam malby do r. 1350, reprodukované u Borenia-Tristrama na tabulkách 1–56, a díla pozdějšího XV. století (tab. 77–101), ze zbývajících tabulek jsou ještě některé další, jak uvidíme, pro náš rozbor bezvýznamné.

[2] Neville R. Wilkinson: Wilton House Pictures (London 1907) 68: Mr. Jameson, Mr. W. Hookham Carpenter (late keeper of prints and drawings in the British Museum), sir A. W. Franks and Sir J. C. Robinson are quoted by Scharf as claiming a Bohemian origin of the picture. This theory is grounded on the fact that Richard married in 1382 Anne, daughter of the Emperor Charles IV, a monarch whose patronage of art caused a revival of painting both at Prague and Cologne.

Borenius-Tristram na uv. m. 27 zmiňuje se rovněž o hypothese, že je diptych dílo české školy malířské, vyslovuje se však pro francouzský původ, s pou-

český puvod krásného gotického díla malířského. nerozhodovaly však duvody získané z přesného srovnání českých malířských děl s diptychem. nýbrž poněkud nekriticky skoro jedině to. že manželka Richarda II. byla. jak již častěji vzpomenuto. česká princezna. která přivedla s sebou do Anglie české malíře. Dnes. kdy známe tak značné množství vynikajících památek české tabulové malby z doby okolo r. 1380. mužeme s naprostou jistotou tvrditi. že diptych není českého puvodu a že není ani malován malířem. který by měl nějakou souvislost s tehdejším českým uměním.

Doba vzniku diptychu z Wilton-House není ještě zcela přesně určena. Na levém křídle klečí v popředí anglický král Richard II.. za ním pak stojí sv. Jan Křtitel. sv. Eduard a sv. Edmund jako jeho ochránci. Na pravém křídle přijímá madona s Ježíškem. obklopená zástupem andělu. hold mladistvého krále [1]. Podle mladistvého vzezření Richarda II. se usuzuje. že obraz byl malován krátce po r. 1380. Vznikl-li však obraz opravdu okolo r. 1380. musil by se v jeho typech projevovati ještě sloh karolínské malby české. protože nový sloh Václava IV. v 80tých letech XIV. století právě začínal. Neznáme jediné památky slohu karolínského. kterou by bylo možno umístiti slohově vedle diptychu. Obličej Richarda II. je portrét. který při srovnání s českými typy nemá význam. V tvářích stojících svatých mohli bychom snad vyčísti některé črty. které by nám (ačkoli dosti zdaleka) připomínaly české typy. avšak právě neurčitost těchto paralel ukazuje zřejmě. že nejde o vliv český na malíře obrazu anglického. nýbrž že malíř diptychu čerpá ze stejného pramene jako často malířství české. totiž z dospělého gotického malířského umění francouzského.

Také druhá polovice diptychu vylučuje možnost českého vlivu. Nikdy český malíř nemaloval madonu nebo anděla s takovým podlouhlým vejčitým obličejem. s jemným ostrým nosem [2]. s poměrně malýma očima. Kde bychom našli na české malbě okolo

kazem na shody mezi diptychem a některými miniaturami Jaquemarta de Hesdin. Vyobrazení u Borenia-Tristrama na uv. m. tab. 64.

[1] Borenius-Tristram na uv. m. 27, popisují obraz zřejmě nesprávně, uvádějí-li, že Richard II. stojí mezi sv. Eduardem a sv. Janem, kdežto sv. Edmund klečí. Již svatozáře charakterisují tři stojící osoby jako svaté.

[2] Viz profil anděla úplně v popředí.

r. 1380 úplně naturalistické květy, jaké jsou na diptychu rozházeny před madonou na zemi?

Mohlo by se však namítnouti, že doba vzniku okolo r. 1380 není úplně přesně stanovena, a že obraz mohl býti malován již vlivem umění doby Václava IV. Ani tento názor by neměl podpory ve výsledku slohového srovnání. Postavy svatých jsou u anglického diptycha příliš klidné, stojí příliš pevně na půdě, aby mohly býti dílem malíře, který prošel vlivem umění Václava IV. V statice postav je něco italského, a není divu, že někteří angličtí badatelé myslili na autora italského. Po základní práci Dvořákově [1] není však zapotřebí této domněnky, nepravděpodobné i ze slohových duvodu, neboť mnohé miniatury starých malířu francouzsko-flámských na rozhraní XIV. století vyznačují se mnohými italskými prvky.

I tu bychom měli zase styčný bod mezi uměním českým a diptychem, neboť, jak již všeobecně známo, objevují se i v některých českých malbách za Karla IV. italské vlivy. Víme však, že české umění okolo r. 1360 reaguje na tyto vlivy mnohem svědomitěji, skoro těžkopádněji než francouzsko-flámské umění o 20 let později.

Miniátorovi misálu č. 10 z knihovny svatojakubské v Brně jde opravdu o napodobení giottovského statuárního problému a silné plastiky velkého reformátora italské malby; v okruhu malby francouzsko-flámské nespokojují se s tak jednoduchými, italskému oku tak duležitými problémy, nýbrž zpracovávají vymoženosti umění Giottova v ustálená bohatá komposiční schémata, u kterých se pestrost a rozmanitost dojmu spojuje se snahou o formálně esteticky krásnou formu. Snaha po formální a barevné kráse proniká jak v českých malbách doby Václava IV., tak i v diptychu z Wilton-House, jenže v obou oblastech umění rozličným zpusobem. Základy jsou sice společné, avšak v rozhodujících podrobnostech se oba okruhy značně rozcházejí. Ze všech těchto příčin nutno ještě jednou zduraznìti, že diptych z Wilton-House nemá styčných bodu s žádným dílem českého malířství doby Karla IV. a Václava IV. Okolnost, že královna Anna byla princeznou českou, nemuže rozhodovati.

Právě naznačená snaha po idealistické kráse a značná část

[1] Max Dvořák: Das Rätsel der Kunst der Brüder van Eyck.

naturalismu, která se přece jen již projevuje v některých detailech, ukazuje nám však, že je diptych rokem 1380 nesprávně datován. Upozorňuje-li se na mladistvý obličej klečícího krále, není to důvod rozhodující. Ačkoli je právě obličej pro tehdejší dobu značně naturalistický, přece jen nelze zapomínati, že jde o obraz, u něhož se v značnější míře uplatňují snahy idealisující.

Rozhodující však pro datování je celkový sloh obrazu. Zcela správně bylo poukázáno k tomu, že mezi diptychem a některými portrétními miniaturami Jaquemarta de Hesdin jsou dosti nápadné shody [1]. Je to portrét vévody z Berry, klečícího před madonou z bruselských hodinek vévody z Berry [2], miniatury malované pravděpodobně Hesdinem, avšak také malé hodinky vévody z Berry [3], jejichž výzdobu provedl asi Beauneveu a Jaquemart de Hesdin, obsahují miniatury, které nám celkovým pojetím připomínají diptych anglický [4]. Borenius-Tristram se nemýlí, vyslovuje-li názor, že diptych z Wilton-House má svuj nejsilnější ohlas v těchto pracích francouzských a flámských dvorních miniátoru. A přece jen máme zato, že dílo není malováno umělcem francouzským.

Vznik jeho nutno podle našeho názoru položiti do posledních let XIV. století, bez ohledu na mladistvý portrét znázorněného krále. Teprve tehdy se spojuje v miniaturách franko-flámských a anglických idealismus gotiky se snahou po líbeznosti, jemnosti a kráse, uskutečněné jak dokonalou harmonií konstruktivních linií, tak novou plastikou a novou barevností.

Posuzujeme-li diptych anglický s tohoto širokého hlediska, ztratí svou poměrnou isolovanost a zapadá dobře do celkového obrazu tehdejšího uměleckého vývoje. Pak nás nepřekvapí shoda mezi vyobrazením madony a družinou na diptychu a mezi obrazem madony s družkami v turinských hodinkách [5]. Bylo by klamné se domnívati, že anglický obraz musil proto vzniknouti mimo Anglii, protože právě srovnání s pracemi slavných malířu

[1] Borenius-Tristram na uv. m. 27–28.

[2] Brussel, Bibl. Roy. MS. 11.060–11.061. Vyobrazení v publikaci Weeseho, na uv. m. 36, obr. 45, A. Michel: Histoire de l'art III/1, 156–157, obr. 86–87.

[3] Paris, Bibl. Nat. Lat. 18.014.

[4] Couderc na uv. m. tab. XXXIV–XXXVI.

[5] Durrieu: Heures de Turin na uv. m. tab. XXXVI.

francouzsko-flámských dokazuje, že obraz má své zvláštnosti, které lze vysvětliti jen z anglické tradice.

Obraz je malován novým plastickým způsobem, avšak dřívější směr stilisování gotické linie uplatňuje se ještě dosti značně. Vlasy sv. Jana Křtitele a sv. Eduarda jsou ještě dosti značně stilisovány: je to reminiscence na nedávno překonaný zpusob malby. Také v šatu madony zachycujeme ještě gotické stilisování linie, kdežto na př. na miniatuře madony s družkami z turinských hodinek je spád šatu mnohem volnější. Je zajímavo, že ani v Hesdinových pracích není tato stilisace úplně překonána, ač se podle našeho názoru nepřibližují staršímu způsobu tak jako anglický diptych.

Z typu obličejů lze těžce souditi na původ, avšak obliče sv. Edmunda a částečně i obličej sv. Eduarda není franko-flámského typu, rovněž tak ne obličej madony a andělů-družek, ačkoli rozdíly jsou poměrně tak nepatrné, že právě obličeje některých andělu připomínají nám značně obličeje družek Mariiných z turinských hodinek. Přece však je jen u sv. Edmunda kresba očí, úprava vlasů a bradky taková, že najdeme k ní spíše paralelu v některých anglických miniaturách, jako v misále Richarda II.[1], než ve franko-flámských malbách.

Nejbližší typ obličeje, který by byl značně podobný obličeji sv. Edmunda, je v anglickém rukopise, jehož iluminace určitě nemají vztahů k tvorbě Beauneveuově neb Hesdinově[2]. Na obou obrazech je tentýž typ vejcovitého obličeje, který konečně vidíme také u madony diptychu a který je obvyklý v jiných anglických miniaturách[3]. Široce rozevřené oči, stažené koutky u úst, tvar bradv, úprava vlasu, všechno to jsou další znaky společné cambridgské miniatuře a diptychu. Ovšem miniatura je asi o 10 let mladší, avšak je dostatečným důkazem toho, že anglické umění vytvořilo typ obličeje, který nelze dobře zaměniti s typem francouzsko-flámským.

[1] Millar na uv. m. tab. 81 c.

[2] John Foxtons Cosmographia, Cambridge Trinity College MS. R. 15. 21, fol 35v, Millar na uv. m. tab. 95 a.

[3] Millar na uv. m. 76, 78, 79 a, b, 81, b, d, 82, 87 (některé hlavy), Schools of Illumination IV, tab. 3, 4, 7, 8, 11.

Velmi charakteristické jsou pro anglickou malbu mužské načechrané vlasy, tvořící široký věnec okolo hlavy; jde o podrobnost, která se v těchto tvarech v rukopisech francouzských skoro vůbec nevyskytuje, která je však velmi obvyklá v malbě anglické [1].

Pro anglický původ je však rozhodující jiná okolnost. Jako u jiných anglických maleb je také zde oděv krále Richarda II. a sv. Edmunda z bohatě ornamentované látky, sv. Edmund a sv. Eduard mají široké hranostajové límce a oba svatí i mladistvý král jsou korunováni drahocennými korunami. Tato záliba v bohatém šatě ornamentálně dekorativním, ve šperćích je čistě anglická. Anglický malíř zapomíná, že vlastně takovýmto láskyplným provedením šatu bohatě ornamentovaného znehodnocuje novou plastičnost, že se i tento zpusob podání hodí spíše do lineárně plošné komposice než do obrazu malovaného novým zpusobem. Anglická tabulová malba nemá mnoho dochovaných památek z doby, která nás zajímá (1350 – 1450), avšak většina z nich se vyznačuje podobným látkovým dekorativismem jako náš diptych [2].

V miniaturách je tento prvek méně zastoupen, protože by poměrně malé místo bylo vyžadovalo velmi mimuciósní drobnomalbu; bohatá ornamentika, široké hranostajové límce, o nichž jsme již mluvili, a dekorativní pozadí musí nahraditi možnosti, které poskytuje jen tabulová malba [3]. U levé tabule diptychu z Wilton House tvoří pozadí a postavy nerozlučný dekorativní celek, který se vyznačuje velmi jemným zladěním barev. Druhá tabule s madonou poskytla méně příležitosti k rozvinutí takové dekorativní nádhery, avšak měnící se barvy křídel andělu a krásné barvy oděvu madony a andělu tvoří harmonický barevný celek, který pusobí sice diskretněji, avšak neméně dekorativně než protějšek.

Takovýto zpusob spojení dekorativního prvku s celkovou komposicí v té míře francouzské miniatury nemají. Vyskytuje-li

[1] Millar na uv. m. tab. 78, tab. 81 b, c, d, 83, 87 a, 95, Borenius-Tristram tab. 57, 63, 75.

[2] Borenius-Tristram na uv. m. 57 – 61, 63 – 64, 71 – 72, 75.

[3] Zajímavý příklad je na listu Ukřižování u sherbornského misálu (Millar na uv. m. tab. 84), kde Maria klesla pod křížem na rozestřený plášť bohatě zdobený ornamentem, jímž je také pokryto pozadí nad kříži.

se ornamentovaný oděv, je obyčejně omezen na jedinou postavu a netvoří tak integrální součást celkového dekorativního dojmu jako v obraze anglickém. Zejména se nevyskytuje tento způsob v miniaturách Hesdinových.

Zdrželi jsme se rozborem vzácného obrazu déle, abychom dokázali, že se v tabulové malbě uplatňují stejné zásady jako v malbě miniaturní a abychom podepřeli své stanovisko, které jsme zaujali v otázce puvodu nového iluminátorského slohu v Anglii při miniaturách figurálních. Je možné, že anglický malíř diptychu viděl svuj vzor v malbě franko-flámské, je samozřejmé, že obraz v celkových tendencích, t. j. v idealismu usilujícím o harmonickou dokonalou krásu, souhlasí s celkovou tendencí uměleckého vývoje ve Francii, v Kolíně, v Čechách a dokonce v Italii, avšak provedení je čistě anglické.

Velkolepý dekorativismus, který působí ne vtíravě, nýbrž naopak velmi harmonicky, typy obličeje a kombinace nového plastického zpusobu s plošně dekorativním podáním nás přesvědčují, že obraz nemohl býti malován ani českým ani franko-flámským ani kolínským malířem a že je výtvorem umělce anglického, stojícího na úctyhodné výši, který, jak dokazuje obraz madonin, nepotřeboval kolínského vzoru, aby vytvořil dílo plné tiché lyrické nálady a při tom přece jen velmi representativní.

48. K diptychu z Wilton House můžeme přiřaditi další dvě díla tabulového malířství, která doplňují dojem získaný rozborem diptychu. První z nich je slavný portrét Richarda II. ve westminsterském chrámě[1]. Mladý král sedí na trunè úplně en face s žezlem a s jablkem, tedy s insigniemi královské moci. Vlastně pusobí na obraze jen obličej nedekorativně, všechno ostatní je jediný dekorativní celek.

Jako diptych z Wilton House je i tento obraz proveden se zřejmým úmyslem, aby jednotlivosti nádherně provedené, jako krásný vzorek spodního šatu, hranostajový široký límec, hranostajový lem šatu, zlatý límec a koruna, navzájem se podporovaly a vzbuzovaly dojem majestátní krásy. Ku podivu je i obličej králuv, ač jistě podle možnosti doby individuálně věrný, dosti

[1] Borenius-Tristram na uv. m. tab. 63.

blízký anglickému typu, jejž jsme zjistili na postavě sv. Edmunda. Tatáž graciósní elegance jak u diptychu projevuje se i u tohoto obrazu kresbou tenkých, křehkých elegantních prstů, v úpravě kadeří, v držení rukou. Kadeře mají ten červenavý tón, který se vyskytuje tak často v miniaturách bible a v misále Richarda II. Ani tento krásný obraz anglického mistra neodporuje nikterak výsledkům získaným rozborem figurálních miniatur.

Neméně typicky anglická je druhá tabule znázorňující čtyři příběhy ze života sv. Ethelredy [1]. První dva obrazy dochovaných oltářních křídel potvrzují skvěle náš dosavadní rozbor. Na obraze sňatku sv. Ethelredy s králem Egfridem jsou zase plasticky provedeny vlastně jen obličeje osob mírnou jemnou plastikou. Všechno ostatní je jen součást dekorativního celku. Oděv krále a královny, oděv a mitra biskupa Wilfrida a oděv jiných osob, hranostajové široké límce spojují se s zlatým reliefně ornamentovaným pozadím a vzbuzují v nás dojem nádherné barevné mosaiky.

Podobně je tomu u druhé tabule, znázorňující marné přemlouvání krále Egfrida, aby se sv. Ethelreda vrátila z kláštera k němu. Tu vyrůstá popředí pomalované šachovnicovým vzorem do dvou třetin obrazu a spojuje se ihned se zlatým reliefem pozadí. Před touto plochou stojí postavy takřka jako siluety, avšak přes poměrnou jednoduchost oděvu našel malíř zde, zrovna tak jako v obou spodních obrazech, dosti příležitosti, aby vyzdobil scénu ještě některými dekorativními podrobnostmi.

I tento obraz je tedy v nejužším spojení s idealistickou malbou okolo r. 1400, kterou jsme již několikrát charakterisovali ovšem že i zde malíř vtiskl svému dílu zvláštní charakteristicky anglický dekorativní ráz. I tento obraz připomíná nám velmi miniatury misálu Richarda II., pokud ovšem jsou již provedeny novým slohem; ovšem příbuznost není tak blízká, abychom mohli souditi o vzájemné závislosti obou dílen.

49. Zvláštní potíže máme se zařaděním do vývoje anglické tabulové malby s cyklem, který zdobil kapli sv. Štěpána ve westminsterském paláci [2].

[1] Borenius-Tristram na uv. m. 40, tab. 75.
[1] Borenius-Tristram na uv. m. 24, tab. 57–61.

Připustíme-li, že Borenius-Tristram datují tyto malby správně léty 1350–1365, pak jsou obrazy pro nás hádankou. Nesmíme však přehlédnouti velmi závažnou okolnost, že se nám obrazy nezachovaly v originále a že vyobrazení v publikaci Boreniově-Tristramově jsou rekonstrukce pořízené podle kopií provedených vodovými barvami na začátku XIX. století[1]. Proto nám vyobrazení nemohou býti tak primárním pramenem rozboru jako originály miniatur a tabulových obrazů, přesto však poskytují nám dosti zajímavého materiálu k pozorování.

V Britském museu je část původních maleb ze štěpánské kaple ve westminsterském paláci[2]. Tento fragment ukazuje nám přes značné restaurace zcela jiný slohový ráz než kresby podle zmíněných maleb. Jsou to opravdu komposice, pro které můžeme přijmouti datování 1350–1360, protože jsou malovány úplně ve slohu tehdejší doby. Jak komposice, tak i barevné provedení má své četné paralely v tehdejších miniaturách. V postoji osob, v jejich zasazení do prostoru, v uspořádání tabule v popředí atd., zrcadlí se malířské umění okolo r. 1360.

Zcela jiného rázu jsou však malby reprodukované podle kreseb. Jsou-li reprodukce alespoň částečně správné jak v celku, tak i v podrobnostech, musíme malby datovati nejméně o čtyřicet let později, do doby okolo r. 1400, a pak jsou i tyto malby velmi dobrým příkladem tehdejšího dekorativního slohu. Ve vrchní řadě první komposice[3] je ve třech oddílech znázorněn „Klanění tří králů". Obraz madony zachoval se jen do polovice, avšak právě zbývající spodní část oděvu nás přesvědčuje, že sloh obrazů je prostě neslučitelný s lineárně-plošným způsobem malby, který měl skoro až do konce XIV. století nadvládu.

Je-li kresba provedena správně podle originálu, pak se vyznačoval obraz již poměrně bohatou plastikou, která je naprosto nemožná v starším slohu gotické malby jak francouzské, tak i anglické. Také uspořádání záhybu šatu madonina ukazuje zřejmě na dobu, kdy malíři bohatstvím rozčlenění šatu usilovali již o esteticky krásnou harmonickou rozmanitost linií. Je to tatáž

[1] Borenius-Tristram na uv. m. 24.
[2] Borenius-Tristram na uv. m. 23, tab. 56.
[3] Borenius-Tristram na uv. m. tab. 57, 59, 61.

ornamentální hra, kterou vidíme na př. u madony, malované Jaquemartem de Hesdin v bruselských hodinkách vévody z Berry [1]. Srovnáme-li s anglickým obrazem francouzskou miniaturu madony, malovanou r. 1362 [2], poznáme ihned, že hra záhybu šatu madonina je mnohem jednodušší a schématičtější než na anglickém obraze.

Naše pozorování potvrzují však také další postavy obrazu. Adorující králové jsou zahaleni do bohatých krásně vzorkovaných rouch, která zase s pozlaceným reliefem ornamentu pozadí tvoří jediný dekorativní celek. Úprava vlasu třetího krále je velmi podobná účesu sv. Edmunda na diptychu z Wilton House a typický je zase široký hranostajový límec a hranostajové lemování pláště.

Ve spodním oddělení téže tabule je znázorněn král Eduard III. se svými syny, jak klečí před madonou. Na těchto obrazech vystupuje snaha po krásné nádherné dekorativnosti, již jsme doposud zjistili u všech probraných obrazu, malovaných okolo r. 1400, ještě lépe. Jako u tabulí ze života sv. Ethelredy je vlastně obličej jediným neornamentálním prvkem, zasazeným do bohatého dekorativního schématu. Pak, srovnáme-li přepychovou, přímo barokní architekturu obrazu, která již jasně předpovídá tudorský oblouk gotický, se stereotypní gotickou architekturou předchozího obrazu, fragmentu z kaple štěpánské, uloženého v Britském museu [3], poznáme na první pohled, že architektury nemohou býti současné jak se domnívají Borenius a Tristram.

Tak bohatý rafinovaný dekorativní celek nemohl vzniknouti okolo r. 1360; byla by to nevysvětlitelná slohová anomalie.

Tento náš dojem dochází úplného potvrzení rozborem kopií druhé tabule [4]. Jednotlivá oddělení znázorňují obětování Kristovo, Narození Páně a v spodním oddělení královnu Filipku s dcerami.

Štíhlé, manieristicky vysoké postavy osob zúčastněných při komposici Obětování v chrámě jsou již svým postojem dokladem pro sloh okolo r. 1400. Gotická stilisace postoje musila ustoupiti přirozenější rovnější linii těla a oděvu.

[1] A. Michel na uv. m. III 1. str. 157 obr. 87.

[2] A. Michel na uv. m. III 1. str. 125 obr. 65. Couderc na uv. m. tab. XIX.

[3] Borenius-Tristram na uv. m. tab. 56.

[4] Borenius-Tristram na uv. m. tab. 58, 60, 61.

Při předpokladu, že je reprodukce kresby správná, mohli bychom dokonce míti zato, že malíř znal italské pogiottovské monumentální malířství.

Pokud možno, jsou i roucha osob při těchto scénách malována s ohledem na celkový dekorativní účin a celkový ráz spodní řady postav je úplně stejného rázu jako u obrazu před tím popsaného. Zase je architektura velmi bohatá, bizarně barokní ve svých formách, naprosto odlišná od všeho, co známe z doby okolo polovice XIV. století. Z nejcharakterističtějších obrazů je scéna Narození Páně.

Umístění její do hornaté krajiny, postavy adorujících pastýřů, ovčinec v popředí, hudoucí pastýř napravo, všechny tyto komposiční prvky jsou již zpusobeny tak značnou dávkou nového naturalismu uplatňujícího se okolo r. 1400, že bychom nikdy nemohli tento obraz datovati do doby okolo r. 1360, tedy do doby, kdy právě při těchto obrazech má naprostou nadvládu ještě ustálené schéma. Stačí srovnati anglickou miniaturu Narození Páně[1] s touto kopií nástěnné malby, abychom ihned pochopili, že tato prostorovost, která dává všem postavám dosti místa, tato volnost držení těla a pohybu, nový realismus ukazující se v tom, jak madona za pomoci sv. Josefa zamotává Jezule do šátku, je na hony vzdálen všeho, co bylo vytvořilo století XIV. Celá scéna je prodchnuta tak jemnou intimitou nálady, jakou bychom marně hledali v obrazech malovaných okolo r. 1360.

Anglický obraz je celkovou komposicí a náladou příbuzný s krásnými obrazy Broederlamovými v Dijonu[2] nebo s jednou z miniatur velmi bohatých hodinek vévody z Berry[3], a nikoli se schématickou komposicí ze štěpánské kaple v Britském museu[4].

Saundersová[5] podotýká, že malby v štěpánské kapli byly uvedeny do spojitosti s malbami v chóru kolínského dómu. Tuto slohovou spojitost nutno co nejrozhodněji odmítnouti, jsou-li rekonstrukce westminsterských maleb správné.

[1] Schools of Illumination na uv. m. IV. tab. 1.
[2] A. Michel na uv. m. III 1. str. 147, obr. 78.
[3] Durrieu: Les très riches heures na uv. m. tab. VII.
[4] Borenius-Tristram na uv. m. tab. 56.
E Saunders na uv. m. 137.

Malby v kolínském chrámě[1] jsou provedeny lineárně dekorativním slohem, kde plastika oděvu má podporovati lineární hru kontury. O rozdílu v plastickém podání okolo r. 1350 a okolo r. 1400 jsme již několikrát mluvili. Obličeje na kolínských malbách jsou kresleny, ne modelovány, v celkové komposici uplatňuje se ještě všude silně stilisovaná dekorativní linie gotická. Souvislost se soudobou francouzskou monumentální malbou nelze popírati. V kolínských malbách není ani stopy po ornamentálním dekorativismu, který je základním znakem maleb v kapli westminsterské.

Ani architektonické rámování obrazu není podobné architektonické dekoraci maleb anglických, protože se na kolínských obrazech vyskytuje obvyklá dekorace XIV. století, kdežto architektura obrazu anglických je již úplně barokně gotická. Tedy, jak pro celkový ráz, tak i pro důležité podrobnosti je slohové spojení mezi anglickými malbami a malbami v chóru dómu kolínského nemožné.

Jediným duvodem pro rané datování okolo r. 1360 jsou zprávy, které nám zachovaly jména malířu, kteří vyzdobili štěpánskou kapli[2]. Je možné, že John Hugh ze St. Albansu a Vilém z Walsinghamu byli účastni při vymalování štěpánské kaple za Eduarda III. v létech 1350 – 1363, je však jisté, že se nám v kopiích obrazu kaple jejich díla nezachovala, nýbrž že kaple byla asi po r. 1400 vymalována znovu, a to velmi pokrokovým mistrem. Ptáme-li se po příčinách, pak stačí uvésti nový vkus proniklý na obrazech malovaných novým plastickým slohem, slohem krásné formy a barvy.

Tato slohová přeměna byla podle našeho názoru příčinou, že oltář z kláštera sv. Kláry v Kolíně byl asi 30 – 40 let po vzniku přemalován v tvarech a barvách nového slohu, a touž příčinu má asi nové vymalování štěpánské kaple ve westminsterském paláci.

Tak jsou i tyto malby podle našeho názoru dukazem, že se jak v miniatuře, tak i v malbě tabulové uplatnuje v Anglii okolo

[1] Schmitz-Burger na uv. m. II 2 368, obr. 450, 451.

[2] Borenius-Tristram na uv. m. 23.

r. 1400 nový způsob malby jdoucí k bohatému dekorativnímu účinu souhrou krásných linií ploch a barev, ovšem jen za předpokladu zde znovu zdůrazněného, že práce kopisty a pak i rekonstrukce obrazu nezměnila slohový ráz komposice tak, že místo díla malovaného okolo r. 1360 vyšla z rukou kopistů práce, která má na sobě slohové znaky již XV. století.

Tuto možnost musíme míti na mysli, takže, jak jsme podotkli již na začátku rozboru, malba nemůže býti plně platným průkazným materiálem. Měla-li by se potvrditi správnost datování a zjistila by se nad pochybu i správnost rekonstrukce jak v celku, tak i v detailech hlavně šatu celkového postoje atd., pak bychom stáli před slohovou anomalií, pro kterou bychom nenašli příkladu v žádné soudobé škole a která by i mezi památkami anglické školy malířské byla úplně osamocena, bez slohové souvislosti s kteroukoli jinou památkou tabulového nástěnného nebo knižního malířství.

50. Z anglických tabulových obrazů možno sem ještě přiřaditi 5 obrazu tvořících cyklus z utrpení Kristova[1]. Dekorativní sloh těchto okrazů je tak typicky anglický a má tak zřejmě všechny znaky získané naším rozborem, že tyto tabule, bohužel částečně poškozené, jsou jen dalším příkladem pro výše charakterisovanou malbu anglickou okolo r. 1400.

Poněkud jiného rázu je obraz Ukřižování ze soukromého anglického majetku[2]. Správně bylo upozorněno, že se celkový sloh obrazu přibližuje slohu miniatur hodinek královny Alžběty[3] anebo sherbornského misálu. Srovnání s těmito památkami knižní malby[4] nevede však k zjištění úplné vzájemné souvislosti. Jen jistá příbuznost objevuje se v těchto památkách, avšak tato příbuznost podle našeho názoru stačí, abychom i tabulový obraz Ukřižování přičtli anglické škole okolo r. 1400.

Právě Cockerell, jeden ze známých znalců anglického umění, upozorňuje však, že anglický původ tohoto obrazu není dosti za-

[1] Borenius-Tristram na uv. m. 39, tab. 71.

[2] Borenius-Tristram na uv. m. 39, tab. 72.

[3] Sydney C. Cockerell v Burlington Magazine XLII (1923), str. 261–262.

[4] Millar na uv. m. tab. 89, (hodinky královny Alžběty), tab. 84 (sherbornský misál).

jištěn a míní podle jedné podrobnosti, že obraz může býti ze školy kolínské, a to ze školy mistra Viléma. Již při rozboru kolínské malby jsme poukázali k tomu, že postava mistra Viléma byla dřívější německou vědou uměle vykonstruována, že z doby okolo r. 1380 máme jen starší, slohově v manýře XIV. století provedené tabule oltáře z kláštera sv. Kláry, a že obrazy připisované dříve mistru Vilémovi, jako madona s hráškovým květem a hlavně mladší obrazy oltáře sv. Kláry, jsou již z XV. století.

Srovnání Ukřižování z majetku lorda Lee of Fareham, které tvoří teď podklad našeho rozboru, s Ukřižováním v hodinkách královny Alžběty a v sherbornském misálu, vede nás k pevnému přesvědčení, že také tabule Ukřižování (Lord Lee) pochází z prvního desítiletí XV. století, že tedy kolínské obrazy jsou stejně staré, ne-li mladší.

Ještě jednou zdůrazňujeme, že pro monumentálně lyrický sloh kolínský nemáme ani v knižní ani v tabulové malbě anglické příkladu, jak velmi dobře ukazuje toto Ukřižování, u něhož Borenius-Tristram myslí zase na vlivy flámské.

Podrobnost, která je podkladem pro domněnku kolínského původu, nerozhoduje. Napravo od kříže stojí totiž sv. Longinus a přidržuje levicí štít, který nám v profilu ukazuje lidskou tvář. Cockerell upozorňuje na tento detail na třech kolínských památkách, pocházejících z XV. století, přehlédl však, že bychom pak mohli stejným právem přičísti Ukřižování lorda Lee škole české, protože se na obraze Ukřižování mistra vyšebrodského objevuje tento motiv již okolo r. 1350![1] České příklady pro tento detail jsou mnohem dřívější než příklady kolínské, a může to býti právě podrobnost, kterou vzalo kolínské umění z inventáře malby české.

51. Tedy tato podrobnost by nestačila, aby podepřela kolínský původ Ukřižování z majetku lorda Lee. Zato se tu však naskytuje otázka, zdali české umění nepůsobilo na anglickou tabulovou malbu okolo r. 1400, tedy stejná otázka jako při figurálních miniaturách a při ornamentice.

Poukázali jsme právě na motiv štítu podobného masce lidského obličeje, který se vyskytuje na anglickém Ukřižování a jemuž je

[1] Ernst na uv. m. tab. V, XXX, XLIII, XLIV.

nejblíže štít z Ukřižování mistra třeboňského[1]. Vedle toho možno podotknouti, že je-li nějaká postava ukřižovaného Krista blízká Kristu na anglickém Ukřižování, je to určitě právě Kristus z Ukřižování třeboňského mistra. Máme tu tedy dvě nápadné shody, které však ještě nerozhodují. Pro Krista Ukřižování třeboňského mistra bylo by zase možno uvésti podobné příklady italské. Nelze však přehlédnouti jiné paralely českých obrazů s obrazy anglickými. Na známých obrazech z Dubečku[2] máme postavu sv. Vojtěcha (?), na níž je vlastně také jen obličej jediný prvek nedekorativní. Také široké hranostajové límce se v české tabulové malbě vyskytují[3]. Konečně ornamentovaný šat najdeme jak na obraze z Dubečku, tak na jedné tabuli zatoňské archy[4], dále na obraze madony z Deštné[5], částečně také na obraze Ukřižování mistra třeboňského, dále velmi krásně na votivním obraze Očka z Vlašimě[6]. Obraz v Dubečku a tabule s výjevy ze života sv. Ethelredy[7] poskytují co do celkového rázu obou malířských děl a co do funkce obličeje v celkové komposici velmi zajímavé paralely.

Neznáme jediného díla kolínské školy malířské, které by bylo anglickým obrazům svou snahou po esteticky krásném idealistickém účinu, svým ornamentálním dekorativismem, plastikou obličeje, poněkud manieristickou malbou dlouhých prstů a ušlechtilým výrazem tváří tak blízké jako právě díla české školy malířské z poslední čtvrti XIV. století. Čím více se blížíme k r. 1400, tím jsou shody nápadnější. Není tu pravdě podobnější, že nové skvělé české malířství bylo vzorem tabulové malby anglické a nikoli neznámá díla školy kolínské? Vliv českého tabulového malířství na anglickou malbu tabulovou a nástěnnou je nám velmi pravděpodobný, avšak projevil se podle našeho názoru jen v hlavních směrnicích shora vytčených. Na těch pak budovali angličtí malíři

[1] Ernst na uv. m. tab. XXV.

[2] Ernst na uv. m. tab. XXXVIII.

[3] Dubečko, postava sv. Víta, Praha, Vera ikon kostela sv. Víta, postava sv. Víta na rámu, Ernst na uv. m. tab. LIV.

[4] Ernst na uv. m. tab. XLIII levý spodní obraz.

[5] Ernst na uv. m. tab. XLIX.

[6] Burger na uv. m. I. 125, obr. 138.

[7] Borenius-Tristram na uv. m. tab. 75.

samostatně a všechny námi doposud uvedené anglické malby jsou typicky anglické, jak jsme se snažili dokázati podrobněji při rozboru diptychu z Wilton House a nástěnných maleb kaple štěpánské ve westminsterském paláci. Také barevnost anglických maleb je jiná než barevnost obrazů českých.

Podle doposud probraných maleb anglické velké malby, pokud se nám zachovaly z doby, o kterou při našem rozboru může jíti, získali jsme tedy podobný obraz jako z rozboru figurálních miniatur. Český vliv na anglickou malbu je možný, nelze jej však úplně přesvědčivě dokázati. Mimo skupinu velkých ornamentálně-dekorativních maleb anglických, které jsme doposud probrali, stojí triptych, domněle rodiny d'Estouteville, který je podle Cockerella [1] asi rovněž kolínského nebo dolnorýnského původu. Jak viděti, drží se these kolínského vlivu velmi vytrvale. Autor, který popsal triptych po prvé, W. R. Lethaby [2], měl puvodně anglický puvod obrazu za úplně zajištěný, avšak po Cockerellových vývodech upustil od svého názoru a připojil se k vývodům svého kritika [3]. Zcela správně odmítli však Borenius-Tristram [4] kolínský původ obrazu a zařadili jej ve svém díle mezi obrazy anglické. M. Conway [5] poukazuje na to, že se nám z anglické malby jak tabulové, tak i nástěnné zachovaly vlastně jen zcela nepatrné trosky, protože obrazoborectví řádilo v anglických kostelích stejně nemilosrdně jako za husitských bouří v Čechách. Není tedy možno souditi podle jediné dochované památky, jako je tento triptych rodiny d'Estouteville, že obraz nemohl býti malován anglickým umělcem.

I Borenius-Tristram připouštějí některé jeho podobnosti s kolínskými malbami. Cockerell a jiní přivrženci kolínského puvodu mohou míti pravdu, ale podle našeho názoru možno pak zjistiti

[1] Cockerell: Medieval pictures called English. Burlington Magazine XLII (1923) str. 261–262.

[2] Lethaby W. R.: A fourteenth century English triptych. Burlington Magazine XLI (1922), str. 110–119 s barevnou tabulí.

[3] Lethaby: Medieval paintings called English. Burlington Magazine XLII, 1923 str. 312.

[4] Borenius-Tristram na uv. m. 26, tab. 62.

[5] Sir Martin Conway: British primitives. Burlington Magazine XLIII 1923 221–229.

příbuznost skoro s veškerou německou malbou. S malbou hamburskou a tím i s malbou českou souvisí triptych obrazem Obětování v chrámu[1] a Zvěstování[2], s malbou ze středního Rýna obrazy Obětování[3] a Ukřižování, kde je postava centuriona stojícího napravo od kříže úplně totožná s postavami z Ukřižování v Mohuči[4].

Čechy, střední Rýn, Hamburk, Kolín. Pro kterou provenienci máme se podle ikonografické komposice rozhodnouti? Uvážíme-li však, že ikonografická témata triptychu byla tehdy majetkem mnoha a mnoha malířských dílen, že se stěhovala z jednoho uměleckého střediska do druhého, že máme dokonce komposice sestavené v celek podle takových předloh[5], pak ovšem ikonografické shody ztrácejí pro nás tu sílu přesvědčivosti, kterou jim přikládají angličtí autoři.

Chtěli-li bychom opravdu použíti tohoto prostředku, pak bychom musili zjistiti jednou pro vždy u každého ikonografického tématu jeho původ, který mnohdy bude francouzský, jindy však také italský nebo český, dále pak bylo by nutno prokázati, kterými změnami prošly ustálené ikonografické komposice v dílnách různých uměleckých středisk, a pak teprv by mohl tento ikonografický důkaz nabýti relativní přesvědčivosti. Lze ho použíti pro argumentaci, avšak nikdy isolovaně, nýbrž vždy spolu s jiným průkazným materiálem. O to se však Cockerell a jiní nepokusili. Také heraldické argumenty nemohou zde rozhodovati, protože je středověká heraldika rovněž neúplná. Myslíme, že u t. zv. triptychu rodiny d'Estouteville svedla právě heraldika Lethabyho k tomu, že datoval triptych přibližně do šedesátých let XIV. století.

Vedle toho ovšem rozhodovaly u něho i stilistické shody s malbami v kapli štěpánské ve westminsterském paláci[6]. Snažili

[1] Hans Heubach: Die Hamburger Malerei unter Meister Bertram und ihre Beziehungen zu Böhmen. Jahrbuch des kunsthistorischen Instituts der k. k. Zentralkommission für Denkmalpflege X (1916) str. 101 a n., tab. XV., obr. 80.

[2] Heubach na uv. m. obr. 78.

[3] Burger: Deutsche Malerei II/1, 345, obr. 427.

[4] Burger na uv. m. II/1, 350, obr. 436.

[5] Burger na uv. m. I, 88, obr. 84. Také anglický polyptych z Norwichu, o němž jsme již pojednali (Borenius-Tristram tab. 71.) je, jak soudíme, sestaven podle takového ikonografického vzorníku.

[6] Lethaby na uv. m. 113.

jsme se dokázati, že malby westminsterské, tak jak vypadají podle kopií, nemohly vzniknouti před rokem 1400. Jsou-li určité shody mezi triptychem a těmito malbami, pak ovšem také triptych vznikl později, než se domníval Lethaby. Conway[1] tvrdí, že je-li triptych anglický, nemá protějšku a je unikem mezi dochovaným materiálem. Podle našeho názoru poskytuje však dosti znaku, abychom ho mohli vsaditi do obrazu, který jsme si již učinili o anglické malbě okolo r. 1400.

Triptych je jiného celkového rázu než veškeré tabulové a nástěnné malby anglické, které jsme doposud popsali. Dekorativismus, který si liboval v nádheře šatu a bohatě ornamentovaných pozadích, neprojevuje se zde skoro vubec. Jen snad architektonická dekorace ukazuje na tuto již častěji charakterisovanou zálibu anglických malířu nebo zákazníku. Tím se triptych ovšem velmi podstatně liší právě od maleb ve štěpánské kapli westminsterského paláce. Srovnává-li Lethaby scénu klanění tří králu triptychu se stejným námětem z maleb westminsterských, pak prostě i on přehlédl, že klanění je na triptychu malováno podle velmi častého ikonografického schématu, že však právě v štěpánské kapli rozdělení celkového námětu na tři oddělení je nezvyklé.

Tedy právě u této komposice je srovnání nešťastné, jinak však obě malby nemají styčných bodu. Ještě jednou zdurazňujeme, že ikonografie nás zde nepovede k cíli.

Duležitější jsou pozorování z celkového rázu triptychu. Není, jak již bylo řečeno, ornamentálně dekorativní a přibližuje se tím více anglickým miniaturám okolo r. 1400. Mimo nepatrné výjimky je gotická silná stilisace celkové linie těla překonána: pohyby a postoje figur jsou podle tehdejších požadavku volné a přirozené, šat volně splývá a je poměrně jen málo stilisován lineární hrou záhybu. To všechno mluví pro dobu okolo r. 1400. U pozorňujeme na to, že postava centuriona, o které jsme již mluvili a která si zachovala mnoho z gotické linie, vyskytuje se zcela obdobně, jak již uvedeno, na středorýnském obraze, který je datován do doby okolo r. 1420. Tedy ani tato poněkud archaisující postava nebyla by překážkou pro naše datování. Scénu mytí nohou bychom s tako-

[1] Conway na uv. m. 225.

vou perspektivou a s tak nenuceným umístěním apoštolů stěží našli i v některém francouzském díle šedesátých let XIV. století. Ukazuje-li Cockerell na kolínskou školu, pak nepřímo potvrzuje naši domněnku, že triptych musí býti z doby pozdější, z doby okolo r. 1400, protože uvádí jako příklady obrazy domnělého mistra Viléma, jehož dílo se již dávno rozplynulo.

Poukazuje-li na Obětování v chrámě a analogii jeho s mladšími tabulemi oltáře sv. Kláry [1], pak právě podkopal úplně půdu své argumentaci, protože právě tato scéna byla přemalována asi v prvním desítiletí XV. století [2]. Cockerell sám upozorňuje na to, že se skupina žen nalevo od kříže shoduje se stejnou skupinou v Ukřižování sherbornskéko misálu [3], a prohlašuje pak miniaturu misálu za dílo závislé na malbě kolínské. Neuvádí důvodu, máme však za to, že i tento jeho výrok nutno vysvětliti nesprávnou konstrukcí díla mistra Viléma. Kolínského příkladu pro tuto skupinu neuvádí, byl by však asi v rozpacích, kdyby jej měl uvésti. Náhodou známe iluminátora sherbornského misálu, častěji již vzpomenutého dominikána Johna Siferwase, a víme bezpečně, že byl misál malován v létech 1396–1407 [4].

V té době teprv začínal nový sloh kolínský, v té době měla Anglie již několik knih malovaných novým slohem. Snad tu byly i tabulové malby, avšak kromě triptychu se nám žádná nezachovala. Ikonografická podobnost mezi uvedenou skupinou triptychu a misálu tedy při nejmenším nevylučuje anglický původ triptychu. Srovnání s některými anglickými malovanými rukopisy dává nám však možnost, naši domněnku doložiti dalšími průkazy. Při rozboru anglických figurálních miniatur zmínili jsme se o zvláštní úpravě vousu u některých mužských postav bible a misálu Richarda II. a cestopisu Marca Pola. Dlouhý bílý vous byl rozdělen na dva nebo více pramenů podobných rampouchů, někdy dokonce vývrtkovitě stilisován [5].

[1] Cockerell na uv. m. 262.
[2] Reiners na uv. m. 27.
[3] Cockerell na uv. m. 262, Millar na uv. m. tab. 84.
[4] Millar na uv. m. 71.
[5] Millar na uv. m. tab. 87 a, b, Saunders na uv. m. tab. 119, 123, Schools of Illumination tab. 3, 4.

Toutéž podrobností se vyznačují některé postavy triptychu, na př. veleknèz při Obětování nebo sv. Josef na obraze Klanění tří králů. Ovšem ani tento detail nerozhoduje, ani další shoda, že mnohé postavy triptychu mají vlasy barvy rudé, jak jsme již zjistili v anglických miniaturách. Průkaznější je architektonická dekorace obrazu. Přibližuje se opravdu poněkud dekorativní architektuře maleb v štěpánské kapli ve Westminsteru a je u kontinentálních tabulových obrazů nezvyklá. Snad je tento zvláštní architektonický ornament reminiscencí na některé malby na skle. Jako anglické miniatury má i tento obraz šachovnicové podlahy. Celkový postoj pak, stilisace oděvu a typ tváří se shoduje úplně se jmenovanými iluminovanými rukopisy.

Všechny tyto podrobnosti dohromady činí anglickou provenienci obrazu velmi pravděpodobnou a pak je nám obraz dokladem, že vedle knižní malby kvetla v Anglii okolo r. 1400 i malba tabulová, která jak v celku, tak i v typech a v podrobnostech byla blízká anglickým figurálním miniaturám. Další obrazy, které uveřejnili Borenius-Tristram[1], nejsou pro náš rozbor nijak zvlášť důležité. Jsou to špatně zachované obrazy z westminsterského opatství, které prozrazují silný vliv monumentálního umění italského, jsou však tak ojedinělé mezi ostatními anglickými obrazy krásného tabulového a nástěnného malířství, že není jasno, jakou úlohu mají v celkových dějinách anglické středověké malby a jakými cestami došly čistě italské vzory do Anglie.

52. Věnovali jsme rozboru anglické tabulové a nástěnné malby poněkud více místa. Za prvé bylo nutno zjistiti, zdali snad velká malba anglická není ve větší míře závislá na malbě české než malba knižní. Tu pak jsme musili napřed prozkoumati, zdali opravdu všechna díla označená v posledním zpracování Borenia-Tristrama za anglická, jsou anglického puvodu či zda mají pravdu ti angličtí autoři, kteří připisují některá díla školám kontinentálním. U triptychu z Wilton House, u Ukřižování lorda Lee a u triptychu domnělé rodiny d'Estouteville snažili jsme se prokázati námitky těch, kdož nevěří v anglický puvod, za liché a pokusili jsme se zařaditi tato díla do příslušných skupin.

[1] Borenius-Tristram na uv. m. tab. 65—68.

Rozbor ukázal, že s největší pravděpodobností jsou i tato díla typicky anglická, kdežto u ostatních námi probraných maleb nástěnných a tabulových nebylo takových obav; ukázalo se dále, že mimo triptych rodiny d'Estouteville tvoří všechny malby skupinu dekorativně ornamentálního rázu, která je v úplném souladu s celkovými tendencemi malířského vývoje okolo r. 1400. U této skupiny je pravděpodobno, že některé české vzory měly vliv na její rozvoj, nelze to však dokázati s naprostou jistotou.

Některé dekorativní zvláštnosti těchto maleb mají svůj podklad v anglické tradici již ze začátku XIV. století; není také vyloučeno, že italské vlivy, doložené i malbami jiného slohového směru ve Westminsteru, působily na tuto dekorativně ornamentální malbu. I když připustíme český vliv, musíme prohlásiti, že dal jen podnět. Provedení, v celku typy obličejů, dekorativní jednotlivosti jsou i u těchto maleb typicky anglické a svědčí o značné tvůrčí originalitě anglických dílen. Triptych rodiny d'Estouteville je odlišného rázu a stojí figurálním miniaturám blíže, avšak i tento ojedinělý tabulový obraz lze bez obtíží zařaditi do celkového obrazu anglické malby okolo r. 1400.

Kolínské vlivy jsme musili zamítnouti, protože není dokázáno, že by kolínská malba byla vytvořila dříve malby stejného slohu, jako jsou malby anglické, a dále ovšem hlavně také proto, že celkový ráz kolínské malby je jiný než ráz anglické malby okolo r. 1400. Také vlivy francouzské nebyly dosti silné, aby si podmanily umělecké schopnosti anglických miniátorů úplně.

Máme dojem, že anglická malba okolo r. 1400 byla sice eklektická, dovedla však různé vlivy zpracovati v originální celek. Tak nám poskytuje celek tentýž obraz jako na př. malba francouzská, která okolo r. 1390 rovněž recipuje mnoho z umění italského, dovede však náměty italské velmi rychle, umělecky hodnotně a samostatně zpracovati.

Pokusili jsme se v této práci rozřešiti problém vlivu českého na anglickou a francouzskou malbu okolo r. 1400. Pokud šlo o rozbor ornamentiky, mělo naše podnikání úspěch. Mohli jsme s velkou pravděpodobností zjistiti, že jen česká ornamentika akantová mohla míti vliv na dekoraci anglických rukopisů malovaných novým slohem krátce před rokem r. 1400 a na vznik nového

francouzského dekorativního schématu okrajového v rukopisech okolo r. 1400.

Jakmile jsme však přešli k rozboru miniatur figurálních, ukázaly se výsledky našeho rozboru velmi skrovné. Právě v době okolo r. 1400 jsou vzájemně se křížící vlivy ruzných uměleckých středisk v hlavních tendencích tak podobné, že nelze s jistotou tvrditi, že je ten neb onen prvek z toho neb z onoho pramene. Získali jsme jen negativní jistotu, že kolínská škola malířská neměla rozhodující vliv na vznik nového slohu figurální malby anglické. Při tom není rozdílu mezi knižní tabulovou a nástěnnou malbou anglickou.

Mohli jsme pak zjistiti, že český vliv při figurálních miniaturách a při obrazech tabulových není vyloučen; u mnohých děl však je větší pravděpodobnost, že dílny franko-flámské inspirovaly malíře anglické. Nepochybně však anglická škola malířská zpracovala cizí vlivy velmi rychle a pronikavě v obrazy, které jsou typicky anglické. Důležité je, že malířské dílny českých zemí byly opravdu okolo r. 1400 na takové umělecké výši, že mohly i zemím bohatým starou uměleckou tradicí býti vzorem na cestě k malířskému pokroku.

CONTRIBUTIONS TO THE HISTORY OF THE CZECH ART OF ILLUMINATION ABOUT THE YEAR 1400.

Summary.

I.

Czech painting in the second half of the fourteenth and the first half of the fifteenth centuries is now becoming, thanks to the painstaking efforts of native and foreign researchers, an important problem for European painting at that period in general. Today it is already an established fact that the influence of the Czech school of painting in the time of Charles IV and Wenceslaus IV, the most renowned period of Czech art, extended from the Italian frontiers to the Baltic Sea, and from the Rhine to the Vistula. Even England and France, lands of an ancient and mature artistic culture, where agelong tradition had formed independent schools of painting, yielded to this powerful Czech influence at least in the sphere of book painting. The present essay sets out to prove this.

The assertion that the new Czech style of illumination, which arose under Charles IV and further developed under Wenceslaus IV, influenced English book painting is not entirely new. As early as 1901 Mr. J. W. Bradley[1] tried to show that the English school of illumination succumbed to Czech influences at the end of the fourteenth century. In his book, which was intended to give a survey of the development of the art of illumination in Central and Western Europe, Bradley rightly pointed out that the contact between England and Bohemia was then such a living one that this Czech influence is nothing surprising.

[1] John W. Bradley, *Historical introduction to the collection of illuminated letters and borders in the National Art Library, Victoria and Albert Museum,* London 1901.

and he expressed the opinion that Queen Anne, the daughter of Charles IV and wife of the English King Richard II, brought Czech miniaturists with her to England [1].

According to Bradley, the English miniaturists quickly learnt the new art of book ornamentation from the Czechs. His thorough knowledge of the more significant monuments of the Central European art of illumination put him on the right track, for in English MSS. of A. D. 1400 and after, we can certainly establish a Czech influence.

Over a quarter of a century has elapsed since Bradley's essay was written, and this time has been especially rich in fundamental works on Czech painting [2], by which we are enabled to approach the problem of the mutual artistic influences between these two great cultural worlds with quite different scientific equipment and knowledge than those at Bradley's disposal. His main thesis remains unshaken, but so many new questions, urgently demanding solution, have arisen meanwhile, that we must open out the problem afresh in all its fulness, and this has not been done hitherto. Not even two very recent publications [3], devoted to the history of English book painting, have thrown the desired light on this question.

[1] Bradley ibid., p. 156. We cannot doubt that the Queen of Richard II, Anne of Bohemia (or Luxemburg) was the moving spirit of this change in England, a change which her immediate popularity soon rendered universal in every native scriptorium.

[2] More especially, Max Dvořák, *Die Illuminatoren des Johann von Neumarkt*, Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses XXII, Vienna, 1901.

K. Chytil, *Památky českého umění illuminátorského* I, Prague, 1915.

Fritz Burger, *Deutsche Malerei* I, Handbuch der Kunstwissenschaft, Berlin, 1913, p. 121 ff.

E. Dostál, *Čechy a Avignon*, Časopis Matice Moravské, XLVI, Brno, 1922, pp. 1–105.

E. Dostál, *Iluminované rukopisy svatojakubské knihovny v Brně*, Časopis Matice Moravské, Brno, 1926, pp. 276–404.

[3] Eric G. Millar, *English Illuminated Manuscripts of the XIVth and XVth Centuries*, Paris and Brussels, 1928, pages 30 foll.

Dr. Elfrida Saunders, *Englische Buchmalerei*, Florence and Munich, 1928, pages 136 foll.

The English authors have all been handicapped in dealing with this question because they have devoted insufficient attention to the most recent discoveries concerning the Czech school of painting. Almost the only Czech manuscripts known to English historians are *Liber Viaticus, Mariale Arnesti* and the manuscripts of Wenceslaus IV. They forget that since Woltman and Woerman drew the attention of the whole world to the Czech school of painting, our knowledge has grown in an unanticipated measure. They ignore completely the manuscripts in the Chapter Library at Prague, in St. James's Church at Brno, and in various other archives, manuscripts which prove that we have to deal not merely with single monuments of great price like the Bible of Wenceslaus IV, but with a whole great school of painting.

The first question to interest us here is this. Was it really a new Czech style which affected English book painting about 1400 and brought about a marked change of manner? If the answer to this question, obtained by a careful analysis of style, is in the affirmative, we must further determine whether we are to postulate some intermediate centre between Bohemia and England, such as Cologne or France, or whether we may count on the possibility of a direct influence of the Czech illuminated manuscripts on England, for the third eventuality, that there was a direct personal influence of Czech on English rubricators, is in our opinion impossible.

In time, the possibility of a Czech influence is strictly limited, because the Czech style under Charles IV changed towards 1400 into the playful, elegant, manneristic style which prevailed under Wenceslaus IV. Therefore the question as to which of the stylistic phases of the Czech art of illumination in the fourteenth century found its way abroad, offers us many fascinating glimpses into the history of the art of painting in Europe in that period of the Middle Ages.

II.

Bradley (pp. 156 ff.) added a list to his stylistic analysis of the English manuscripts of the fourteenth and fifteenth centuries, and this list includes the works of illuminators which are especially important in assessing this transition in style. Today these

manuscripts are nearly all housed in the splendid library of the British Museum, London, so that it will not detract from the validity of our judgment, if in our analysis we dwell mostly on these manuscripts in the British Museum, for not even the most recent literature on the subject in England has been able to add any manuscript to Bradley's list which might in any way weigh against his opinion [1].

For the sake of clearness it will be necessary to depict briefly the state of English book painting in the closing years of the fourteenth century. First, there is the large Wyclif Bible in two volumes painted about 1380 [2]. Since there are no figured miniatures in either volume, our analysis is concerned only with ornament, which in both form and colour is quite conservative. Here we see initials consisting of intertwined twigs, panels of Romanesque scrolls set with white dots, circles and strokes, roses with thorns between the petals, Gothic ivy trefoils, spoon-shaped leaves, bell-shaped and rhombic leaves, corner medallions, golden balls set on hairlike stamens, with filigree linear ornaments also attached, on a green background, dots and rings of gold not too clearly burnished, with a dark, muddy blue and pink as the fundamental elements of the colour scheme.

Nearly all these features are also seen in the beautiful Bible perhaps painted for Richard II [3], which, Bradley asserts, shows a "strong Bohemian influence". Indeed, the ornamentation of this manuscript exhibits elements which prove that Czech ornamentation was not unknown to the miniator, but the use of older ornamentation as well places this manuscript among those of the transition style. In his description of two reproductions of miniatures from this manuscript, the author of the British Museum publication *Schools of Illumination* makes the interesting surmise

[1] Most sincere gratitude and thanks are here due to the administrators of the MSS. department of the British Museum for their extreme courtesy and readiness in giving the author immediate access to the most precious MSS. and in allowing him to photograph them without any of those long formalities which make work so difficult in other libraries of world repute.

[2] British Museum, Egerton MSS 617—618.

[3] British Museum, Royal MS. 1 E IX.

that the Czech style was introduced into England by artists from the Lower Rhine in the train of Queen Anne of Bohemia, since these two miniatures show inscriptions in the Low German dialect.

Besides all the elements of the older ornamentation as traced in the Wyclif Bible, there are also features of Czech ornamentation. Above all, there is the acanthus leaf, which here appears in various forms as an embellishment of the older decorative scheme. It has a fairly clear shape, and yet every competent judge of Czech ornament will recognise at once that he is not dealing here with original Czech work but with something in which the Czech ornamentation has been already changed.

Only one other ornamental element besides the acanthus may possibly be of Czech origin, namely the filigree decoration which adorns the background of some figured miniatures instead of the usual rectangular and rhombic ornament. Inasmuch as the use of filigree is comparatively rare in the French miniatures of the time, whereas it is very common in the Czech ones, it may well be supposed that the English miniators took this manner of embellishment from Czech books, but it cannot be proved with the same degree of certainty as in the case of the Czech acanthus.

Further, in deciding how far Czech painting influenced the English, the new colouring of the English miniatures is also of importance. No longer do we meet with muddy blue and pink tones, but with bright and lustrous colours as in the Czech manuscripts. We cannot assert that the English miniator imitated strictly the light colours of Czech miniatures, for there still remains behind something of the old colour grading, but there is a difference between the Wyclif Bible and that of Richard II which is so marked as to colours that this alone might constitute the chief feature of a great transition in style.

Another MS. contemporaneous, at least in its second part, with the Bible of Richard II is a beautiful Pontifical[1]. This clearly consists of two parts, the first (pp. 1 – 131) being illuminated in the old style, and very roughly at that, comprising in itself an example of the decline of the English art of illumination in

[1] British Museum, Lansdowne MS. 451.

the latter half of the fourteenth century. But the second part (pages 132—249) illustrates, perhaps better than Richard II's Bible, the penetrating influence of Czech ornament on English works. In the border decorations, there suddenly appears an acanthus of beautifully harmonious form and colour.

Another monument dating from about A. D. 1400 and linked with the name of Richard II is the magnificent Missal, doubtless painted for use in the Royal Chapel. Unfortunately however, this beautiful manuscript has not come down to us complete. The miniatures, both decorative and figured, have been cut out. Only a few of these are preserved in two manuscript volumes in the British Museum. All the English writers surmise, and rightly, that the whole manuscript must have been extraordinarily rich and beautiful, for even these extant fragments evince a remarkable carefulness in execution and wealth of ornament. The ornamental initials fill the greater part of the two volumes, covering 350 pages, and we can classify them according to the degree in which the Czech elements have been accepted. And let it be observed at the outset that the initials, showing all the marks of the old style, mostly stand opposite those with Czech ornament.

All the ornamental elements, as presented to us in the Wyclif Bible (Egerton MS. 617—8), appear here too in gorgeous splendour, but side by side with the older decoration the Czech acanthus is seen which, however, has peculiar forms. It would seem that the rubricator was not acquainted with these initials direct from original Czech manuscripts, but from some other hand, perhaps from the work of some English scriptorium. Not only the shape but also the colour points to this. The most important difference between the acanthus ornament of Richard II's Bible and that of the initials from the Missal is that in the latter it tends, so to speak, to become Romanesque. The English illuminator does not give up the fundamental shape of the Czech acanthus leaf, but he varies its general appearance rather intensely in some details. The acanthus of these English miniatures has not the soft, supple form familiar to us from Czech manuscripts, but the leaves are sharp and angular so that they appear hard, and the mode of painting with its tendency towards lines and dots, strengthens this impression of hardness.

Somewhat earlier, perhaps, than all the manuscripts previously cited is the so-called Psalter of Princess Joan[1]. The Czech element is represented by its rich ornamentation consisting of delicately executed shapes where the acanthus is again evident' filling the staves of the letter and partly its base. The colours of the acanthus have comparatively light shining tones, and it is much suppler and less thorny than in Richard II's Missal.

Showing remarkable conformity with this Psalter is another Psalter and Book of Hours which likewise rest in the British Museum[2]. The manuscript is not illumined in one style throughout; but exhibits quite clearly two parts with differing styles. In the second part (p. 28 onwards) the acanthus leaf and flowers are more in evidence than in any other English manuscript, so that we may truly say that here the acanthus ornament prevails over the older one, represented only by a fine filigree decoration terminating in bell-shaped and spoon-shaped leaves. In the first portion of the manuscript the older decoration is prevalent, although an acanthus does appear here and there. On page 14, for example, there is a fairly rich blue acanthus.

In this category we may also include two other manuscripts from the Dyson-Perrins collection, which comprises some of the best and most characteristic specimens of the new English art of illumination. They are Queen Elizabeth's *Book of Hours* (A. D. 1410) and the Book of Hours painted for Henry Beauchamp, Duke of Warwick.

The former is a splendid proof of the change effected in the general appearance of the border decoration by the introduction of the acanthus element. Indeed, on some pages of this richly illustrated manuscript, the Czech ingredients so predominate that they completely suppress the older English ornament. The decoration is, moreover, distinctly pliant as compared with the remarkably flat decoration of older manuscripts. In these details, as well as in the new magnificent colouring, we have irrefragable proofs of Czech influence, for no other school shows any such remarkable

[1] British Museum, Royal MS. 2 B VIII.
[2] British Museum, Royal MS. 2 A XVIII.

resemblances, in general or in detail, to the English school of A. D. 1410.

From the Duke of Warwick's Book of Hours, we are able to trace the Czech influence further in manuscripts which, it is true, are not so closely related to Czech art as those already considered, but in which, nevertheless, such ornamentation would be impossible without the Czech influence. Moreover in these works, which we shall now consider, the ornamentation is elaborated so independently and with such changes that Bradley is justified in speaking of a new *English ornamentation.*

The manuscripts are these:

(a) Humphrey, Duke of Gloucester's Psalter[1].

(b) Admiralty Ordinance, (ca. A. D. 1415)[2].

(c) Occleve's *De Regimine Principum*[3].

(d) Lydgate's *Vita Sancti Edmundi*[4].

(e) Gower's *Confessio Amantis*[5].

A Sarum Missal[6] leads us somewhat further. The miniator hastens towards a definite geometrization, and once more we actually see a distinct renaissance of the Romanesque elements in manuscripts painted about 1400. Even the acanthus has become subordinate to the general type, and there is no very striking difference between the Romanesque scrolls, painted strongly plastic quite in the old style, and the short acanthus leaves, twisted like scrolls. At first glance it is a beautiful manuscript with strong plastic painting showing how considerable the ornamental wealth of English illuminated works really was, but not offering a sure proof of a Czech influence on English painting so far as ornament is concerned.

A wholly different impression is made by the marginal decoration in the Missal presented in the year 1446 to the Church

[1] British Museum, Royal MS. 2 B I.
[2] British Museum, Cotton MS. Vespasian B XXII.
[3] British Museum, Arundel MS. 38.
[4] British Museum, Harley MS. 4826.
[5] British Museum, Harley MS. 3490.
[6] British Museum, Harley MS. 2785.

of St. Lawrence in the Old Jewry, London[1]. This is one of the English manuscripts in which the acanthus is used, relatively speaking, very profusely. The acanthus and filigree ornaments prevail, presenting a general picture more harmonious and varied than the usual decoration of English manuscripts.

These manuscripts which we have examined are among the most characteristic specimens of the new art of illumination as it was generally received in England at the close of the fourteenth century. We shall not analyse other manuscripts[2] which actually have acanthus elements in their adornment. Nor shall we analyse those two very precious manuscripts illuminated by John Siferwas the Dominican (ca. A. D. 1400) the Lovel Lectionary and the Sherborne Missal, whose ornament offers few characteristics by which we might judge that the painter had any very detailed knowledge of Czech manuscripts or the new Czech system of illumination. John Siferwas, it would seem, knew some of the manuscripts painted in France about A. D. 1400, but he created a style of decoration which, whilst owing something to the French one, was so independent, that one cannot possibly say that he copied any French model. In both documents, the Lovel Lectionary and the still more magnificent Sherborne Missal, the decorative system is similar and shows no Czech influence.

Having analysed the English manuscripts whose illuminations may depend upon the Czech works of the second half of the fourteenth century, we may conclude the following. Shortly before the end of the century, an element appeared in England which was certainly modelled on Czech ornamentation, namely, the acanthus and acanthus foliage in bright, shining colours with a distinct suppleness and executed in regular ornamental shapes. No evidence is forthcoming that the acanthus element reached England through another channel, say Cologne, since, so far as we know, the manuscripts of both Cologne and of the Netherlands have an ornamentation differing from the Czech model more pointedly than the new English one does, as will be seen later.

[1] British Museum, Arundel MS. 108.

[2] E. g. British Museum, Add. MS. 16998 or Royal MS. 19 D III.

In the first English manuscripts whose miniators adopted the acanthus, it is used most frequently only to fill up the staves of letters, although isolated acanthus foliage also appears in the border decoration. About A. D. 1410, the acanthus appears in the border decoration much more abundantly, but in forms which show a rather superficial relationship to the Czech decorative system. The nearer we approach the middle of the century, the more strongly is the acanthus connected with the twig, which forms the skeleton of the ornamental framework, but at the same time the purely linear threadlike ornament is multiplied so that the point of similarity to the Czech manuscripts of either that or of an earlier period consists only in the acanthus.

As is well known, the Czech illuminators, in handling the new decorative style, gradually freed their ornament from all those elements which might still recall the earlier Romanesque or Gothic geometrizing ornament. About 1400 the acanthus became so general in Czech painting that it suppressed all older features. Drollery and facetious elements gradually disappeared. The manuscripts painted for Wenceslaus IV, with their symbolical drollery, are an exception. Further, the decoration of Czech manuscripts always creates an effect by the well balancing of colour against colour. No colour so dominates as to suppress the others. The wealth of shade and tone is wonderful, from light pink to dark fiery red, from light grey to dark, replete blue. Every shade of green and yellow is to be seen in the Czech manuscripts, but the artists evinced an amazing feeling for colour in avoiding those shades which might produce a glaring effect or might spoil the general harmony. And harmony of colour is borne out by symmetry of line. The very first manuscripts in the new style are distinguished by a peculiar lightness, grace and suppleness of ornamental line, especially in that of the marginal acanthus. It is true that in some of the Wenceslaus IV manuscripts, the excess of acanthus elements is such that the whole marginal decoration becomes too heavy and lacks a harmonious effect; but side by side with these works, where the rubricators had to display the greatest wealth of ornament in order to please their patrons, there appeared a number of others more restrained in

ornament and distinguished by a truly Renaissance feeling for the consonance of beautiful harmoniously-created forms.

This refined feeling for ornament permeates even individual features. The acanthus leaves and petals have different shapes in different manuscripts, but everywhere there is the striving after a lightly coloured artistic shape whose beauty is not too solid in its effect.

In English manuscripts the acanthus plays a different part. At the beginning of the new style there is a new element which is not organically connected with the older ornament. In Richard II's Bible, for example, we see that the initials decorated with the acanthus stand side by side with those adorned in the old style without any attempt at adjustment. Further development proceeds in an opposite direction than in the Czech manuscripts. In the English manuscripts the acanthus adapts itself to the older ornament, as is beautifully shown by the shapes and colours of the decoration of Richard II's Missal.

When, about 1410, English artists began using the acanthus more abundantly not only for the panel of the initial, but also for the ornamental framework of the border, it was always attached to the stereotyped framework of twigs, not of acanthus stalks. In short, the marginal decoration in the English manuscripts never did become, as it were, a living acanthus organism as in the Czech ones.

The nearer we approach to the middle of the fifteenth century, the more do we find the English miniators receiving filigree decorative elements into their marginal ornament, so that, for example, in MS. Arundel 109 filigree and dot ornaments are about equal to the acanthus elements. In English manuscripts, the acanthus never does constitute the only element: it always remains only supplementary to the geometrical framework, to which an ornament of quite another type is also attached.

In colours also a striking difference is manifest from the very beginning. There can be no doubt that the Czech range of colours had a very strong influence on the first English manuscripts painted in the new style, and that this first wave of Czech influence was powerful enough to determine the foundations of

the colour range of English ornamentation for half a century, but only the foundations. In Richard II's Bible and Missal, for instance, we perceive the reforming influence of Czech colours at work, for the blue and the pink, which, together with gold, had previously decided the colour effect of English ornamentation, are now freed from that ingredient which gave them a rather dirty and dismal shade, so that these colours become almost as bright and pleasing as in the Czech manuscripts of Charles IV's time. From the very beginning, however, these two simple colours are combined with white dots and lines which give a certain hardness to the otherwise soft colour scheme. Other colours actually did appear in the fifteenth century, but the English never attained that harmonious blending of colours evinced by the Czech manuscripts.

In concluding this comparison of Czech and English painting, we may well ask one further question. Whence did the Czech influences actually come into English painting, and were these influnces still at work all the time during which the elements of Czech ornamentation appeared in English painting? We know that in the thirteenth and fourteenth centuries English painting had close relationships with the French. May we not then suppose that France had some influence on the development of English ornament?

III.

It is certainly interesting that about 1400 the acanthus begins to appear in French manuscripts as an ornamental element, and that it has forms similar to those employed by the miniators of Czech and Moravian manuscripts. Count Paul Durrieu[1], one of the best connoisseurs of the French art of that time, emphasized this fact, adding that there were mutual influences at work between Italy, Bohemia and France.

Durrieu was well aware that the acanthus appears in other French manuscripts about 1400, but he did not know whence it came. Its *point de départ* was, he thought, Italy, although he did

[1] P. Durrieu, *Les très riches heures de Jean de France, duc de Berry*, Paris, 1904. See page 65.

not hide the fact that the Czech works are also adorned with this characteristic decoration. Now, however, we can state with certainty that Italy was not the place of origin as Durrieu thought, since the Italian acanthus is quite different in character from that appearing in French and Czech manuscripts. Clearly Bohemia and not Italy was the source of the new French ornamentation. Moreover, the French illuminated manuscripts, like the English ones, began to change about 1400. New decorative elements appeared, unknown to the Gothic scheme hitherto prevalent, and these included the acanthus leaf as well as the acanthus foliage.

The French manuscripts painted in the seventh and eighth decades of the fourteenth century exhibit a rather stereotyped and almost conventional kind of border decoration. A narrow lath encloses both the column of the text and the figured picture which seldom fills out the initial and yet is an independent supplement to the column of the text. To these an ornament of ilex or ivy is attached, here richer, there poorer, sometimes with a conventional dragon in the corners, sometimes set with birds, hares, rabbits, angels, and other queer figures. The ornament always has thorny shapes. The ilex or ivy leaves grow either from narrow stalks, or they are joined to the main lath by some ornament.

Then in the ninth decade the French miniators began to take great delight in rich frames of filigree ornament which now began to compete strongly with the older ilex decoration; and two decades later (about 1410) this new border ornament with its fine symmetry, beautiful suppleness of line and harmonious composition received that element from Czech book-painting which it was able to adapt to the greatest advantage, namely the acanthus leaf and acanthus foliage, and these, with their suppleness, grace and lightness of form became only, so to speak, supplementary to the new scheme. This acanthus, with its delicate, graceful forms, does not in any way resemble the heavy, strongly plastic acanthus ornaments of contemporary Italian manuscripts. It bears eloquent testimony to the fine feeling for ornament on the part of these French artists that they could adapt the new foreign element in such a lively manner from the very beginning. The colours – bright blue, red, pink and violet – fully correspond

to the Czech models. The golden acanthus also appears in the French, though not in the Czech manuscripts.

One of the most beautiful French manuscripts is the Book of Hours of the Duc de Berry [1], illuminated by the famous artist Jaquemart de Hesdin and others. The extant codex is unfortunately imperfect, but it shows acanthus leaves of Czech origin — a clear proof that the acanthus had penetrated into French works in general (A. D. 1410), even in that magnificent Book of Hours of the Duc de Berry, lying today at Chantilly, whose marginal decoration includes the acanthus, and that in an abundant measure. This decoration, we may calmly assert, is worthy of artists who executed figured miniatures. It is based entirely on the acanthus. The older elements are quite subordinate. Nor is the embellishment monotonous, since, although it may be classified into four groups, there is in each group such a variety of solutions that we must suppose the illuminators to have been men of a highly refined artistic fancy. In the third group we may indeed determine the quite direct influence of Czech ornamentation, and the ornamental system of the remaining groups is also built up on the Czech acanthus. Moreover, in this and other manuscripts, the French artists took over the Czech colour range in full. No English manuscript adopted the Czech colours with such surprising closeness.

Another very famous and magnificent manuscript of the French Netherlands, dating from the middle of the fifteenth century, showed clear traces of Czech influence — the renowned Turin Book of Hours. The original was destroyed by fire in 1904, but two years previously Count Durrieu had issued his publication to which we may refer [2]. For us one illustration is important, that is, the beautiful miniature of the Madonna with the holy women [3]. Its ornamental frame is not in the form of a lath to which stalks bearing ilex leaves are attached, but it consists of a very rich acanthus foliage, in itself a masterpiece of refined taste and creative ability. It may well have been the work of Hubert van Eyck and,

[1] *Grandes Heures du duc de Berry*, Bibl. Nat. Latin 919.

[2] Paul Durrieu, *Heures de Turin*, Paris, 1902.

[3] Ibid. fig. XXXVI.

if so, it would point to the fact that the foremost scriptoria of that age received the acanthus elements of Czech ornamentation.

Side by side with these greater works we must here name some less-known ones, of interest to us in our search – the manuscript known as *Le Térence de ducs*, and the description of travels called *Le Livre de Merveilles*, compiled by Jean Hayton. In the latter the acanthus in the *only* ornamental element used in the border decoration [1].

A further stage in the development of this really magnificent marginal decoration is represented by the Duke of Bedford's Book of Hours [2], painted in some French scriptorium about 1430. Some pages of this beautiful manuscript are adorned by an acanthus ornament strongly recalling that of *Le Térence de ducs*, but filigree ornament is also there, as well as quite naturalistic flowers: violets, pinks, corn-flowers and roses. This was something new in principle, which later obliterated the usual character of French ornamentation.

Another manuscript in the British Museum leads us back a little. It is a Book of Hours of unknown origin [3] which, with Henry VI's Psalter [4], points to the relationship between the manuscripts of Northern France and those of Avignon – a problem in itself [5]. It is, however, quite clear that the Avignon scriptoria first used the acanthus element in the second decade of the *fifteenth* century. They may well have found their models in the works of the illuminators of the Netherlands and Northern France who began to employ the Czech acanthus in such an abundant measure about 1410.

In his work on the Chantilly Book of Hours, Durrieu pointed to yet another possibility, that the French rubricators received the acanthus ornament either directly from the Italians or at least from manuscripts of Italian origin, but this hypothesis, though put forward by so distinguished a scholar, cannot be accepted.

[1] Bibliothèque Nationale, Franç. 2810.

[2] British Museum, Add. MS. 18.850.

[3] British Museum, Add. MS. 32.454.

[4] British Museum, Cotton MS. Domitian A XVII, folio 13.

[5] See E. Dostál, *Čechy a Avignon*.

As countless examples testify [1], the Italian acanthus is, above all, an ornament, and seldom constitutes a picture in itself. Its leaves twist, as it were, into paper cones. Their edges are smooth and not indented and crinkly like those of the Czech acanthus, and their shapes are indisputably heavier and more plastic than the very heaviest Czech specimens in the manuscripts of Wenceslaus IV. Their colouring is also different. Everything goes to show that the French illuminators modelled their work not on the heavy, plastic Italian leaf, but on the light, supple Czech one.

We may now return to our previous question. Did the Czech ornamental elements reach English painting through the medium of the manuscripts or miniatures of the French Netherlands? Judging from the evidence, we must answer in the negative. At the time when the first acanthus elements appeared in Richard II's Missal (ca 1390), there was not so much as a notion of the acanthus in French painting. In colours too, the English acanthus decoration of the more advanced fifteenth century differed very distinctly from the French.

It still remains for us to deal with another question raised by all those English authors who have recently devoted their attention to the mutual relations between English and Czech painting. Did the new ornament reach England from Bohemia, and not from the region of the Lower Rhine, more especially Cologne?

As already mentioned, this opinion originated from two inscriptions in the Lower Rhine dialect found on certain miniatures in Richard II's Bible. Yet, as Millar admits, neither of these inscriptions has been deciphered with authority. Our own impression is that the words of these inscriptions are not German. The main evidence for saying that the illuminator came from the Lower Rhine is therefore quite problematical.

Much has been written of late on the history of the lively relations between the Lower Rhine and England in the fourteenth and fifteenth centuries. Even such serious writers as Vitzthum [2] and

[1] See especially Paolo d'Ancona, *La miniatura fiorentina*, Florence, 1914.

[2] Vitzthum, *Die Pariser Miniaturmalerei von der Zeit des hl. Ludwig bis zu Philipp von Valois*, pages 196 fol.

Clemen[1] state that in the artistic development of the two regions, England gave just those impulses which the Lower Rhine and Cologne gratefully received!

As a matter of fact, the illuminated manuscripts of the second half of the fourteenth century, whose origin in the Lower Rhine or at Cologne is warranted, are exceedingly rare. It is characteristic that all the more recent works dealing with the paintings of the Lower Rhine and chiefly Cologne are silent about the Cologne illuminators and their monuments[2]. Neither do the lists of Rhine monuments offer us much material. Single manuscripts are, indeed, forthcoming, which can be in some way connected with the Lower Rhine or Cologne; and isolated miniatures in the city books are described by Scheibler[3], but there is no indication of a great school of illumination to compare with the Czech one, with its own individual style recognizable at first sight. So far as there are books of Cologne origin, in the fourteenth century they are mostly painted after French models[4]. In the following century they are still dependent upon Franco-Flemish models. To reward our very intensive search, we have not managed to find a single Cologne manuscript dating from 1390 to show that the new ornament had been naturalized in the Lower Rhine scriptoria by that time.

Now Millar believed that not only the scriptoria of the Lower Rhine and Cologne but also those of France, Flanders and Holland contributed towards the rise of the new style. This theory is certainly not tenable if we are to judge by the evidence derived from the Dutch manuscripts which, as is generally acknowledged, were nearest and most closely related to the products of

[1] Paul Clemen, *Die Chorschranken des Kölner Domes*. Walraff-Richartz Jahrbuch I, 48, and the article in Repertorium für Kunstwissenschaft, XXXIV, 1912, pages 62 foll.

[2] Scheibler-Aldenhoven, *Geschichte der Kölner Malerschule*. – Heribert Reiner, *Die Kölner Malerschule*, 1925. – Burger-Schmitz, Handbuch der Kunstwissenschaft, *Die Deutsche Malerei*, II, 363 fol.

[3] Scheibler, page 85. Burger, figs. 49, 50.

[4] Vitzthum, page 196. C. H. Weigelt, *Rheinsche Miniaturen* in Wallraff-Richartz Jahrbuch I, pages 5 foll.

the studios of the Lower Rhine. A beautiful publication[1] presents in word and picture a very satisfactory account of the outstanding productions of painters in the Netherlands at the end of the fourteenth century. From this it is clear that before 1400 there is no Dutch painting which is in any way very noteworthy. Art is displayed mainly in the form of border decoration, and this shows that the painting of France, and pre-eminently that of Paris, was the unattainable model for the Dutch miniators during the whole of the fourteenth century.

Our analysis of the ornamentation of English manuscripts painted about 1390 fully corroborates Bradley's hypothesis. We can state with certainty that English ornament received Czech elements, although we cannot strictly define through which channel they came. That the Czech influences came by way of the comparatively old-fashioned Lower Rhine or Dutch scriptoria is impossible, and that they came through France is highly improbable! As to the time of the rise of the Czech elements, no direct proofs can be found that Queen Anne took Czech miniators with her to her new home thus transplanting the new art of illumination from Bohemia to England. So far as we can see from the manuscripts preserved. there are no traces of direct collaboration. Yet is is very probable that through the Queen's influence the English scriptoria became acquainted with the Czech style of illumination some twenty years earlier than the French ones did. At least there is no serious evidence to the contrary.

IV.

Let us proceed to the second part of our investigation whether a Czech influence is traceable in the figured miniatures of England at this time. This problem is indeed much more complicated. for in the second half of the fourteenth century the Czech school of painting is dependent both on Italian art (especially on the models of Florence and Siena) and also on the figured painting of France. It is true that the Czech school worked

[1] A. W. Byvanck and G. J. Hoogewerff. *Noord Nederlandsche Miniaturen der 14ᵉ, 15ᵉ en 16ᵉ euwen,* Gravenhage, 1922–1925.

up these two elements into an original whole. Our difficulty lies in this very fact, for when we determine Czech elements in English figured miniatures, we can never be certain that they actually came from Bohemia.

Years ago Bradley ascertained that in the English books a new style of figure appeared about 1390, at the same time as, and no less remarkable than the new acanthus element. In Richard II's Bible and Missal there are figures depicted quite plastically. Indeed, in the Bible the miniator changed entirely from linear presentation to plastic painting in which the colour does not merely fill in the features, but forms directly the plasticity of the bodies. In the Missal the painting is not so uniform.

We may cite other manuscripts [1] as examples of plastic figuring. But others rather prove that the new plastic style was not generally received, since the old tradition was so strong that in time it absorbed the new elements completely, and an independent style emerged.

In short, the resulting plastic art was something quite new, and had nothing in common with the former one of a decorative linear character. The new plastic art sought to create a body in three-dimensioned space. In this it agreed with Czech art very closely, as also in the pose and dress of the figures. The Czechs, it would seem, owed most to Italy (Giotto), whereas there is evidence of the influence on the English of a new naturalism which permeated art everywhere (A. D. 1375 – 1400) with increasing power.

A careful analysis of individual figures in the most representative manuscripts (A. D. 1390 – 1450) leads us to the following conclusion. We have no clear proof that Czech art had a strong influence on English figured miniatures. There is no imported element to correspond to the acanthus decoration. The figures in the English manuscripts of the period are very diverse, and proffer no definite impression. English painting became distinctly

[1] British Museum. Royal 2 B VIII, Royal 2 A XVIII (second part from page 34), Cotton MS. Vespasian B XII, Arundel 38, Harley 2785.

eclectic, and, it would seem, it varied with the leading tendencies of the time.

Naturalistic influences prevailed to a fairly marked degree, and English artists naturally sought help and suggestions from the more mature Franco-Flemish school. At the same time such a typical artist as John Siferwas could make use of such foreign elements in both figured and ornamental painting so independently that he could produce a new style in which the ancient delight of the English in the decorative function of the line might celebrate once more its signal triumph. In other manuscripts too, the Franco-Flemish influences are treated more or less happily.

V.

What part did Cologne play in the formation of the new style of English painting? In answering this question some English writers have not proceeded with sufficient caution. English scholarship still inclines without reason to the view than in the relationships between Cologne and England, Cologne was the giver and England the receiver. This view has, however, been refuted by German writers.

Let us discuss, as a typical case, the altar of St. Clare. It is the generally received opinion that this altar was painted about 1380, that is, some ten years before the rise of the new style in England. (For some unknown reason, it was completely repainted about 1410.) Now, the older pictures in St. Clare's Monastery, Cologne, were obviously painted in the Gothic linear style. The quite decoratively linear types of the faces, the general lines of the figures in Gothic style, the colouring of the altar and the decoratively plastic manner of presentation – all these exclude the possibility that such work might be the model for the new English figured paintings of about 1390.

Those English scholars who maintain the Cologne theory can name no monuments in support of their thesis except those works ascribed to the supposed Master William, works the origin of which has been dated too early, for they certainly do not go back to before 1400, as German scholarship now recognizes.

As for the paintings at Cologne in the new style beginning

with the later pictures of the altar of St. Clare, these all show clear traces of the new plastic style, a soft modelling and an indefiniteness of outline (less stylish than before), qualities which Saunders mentions as characteristic of the Cologne school about 1380.

Similar characteristics are displayed by the miniatures in the new English style, but there are nevertheless fairly obvious differences.

The painting of Cologne, like that of Bohemia, is, we should say, distinguished by a greater transcendentalism, whereas English painting is characterized by a greater earthliness. The figures of the saints in Richard II's Bible are still idealistic, and yet there is much naturalism in them. The lyricism of Cologne art is quite absent from English miniatures. Even the beautiful miniature of the Crucifixion in the Sherborne Missal, although executed from monumentally idealistic plans, bears no traces whatever of Cologne lyricism. Very often there appears in English miniatures, and that chiefly in the facial expression of the persons depicted, a material aridity of presentation. The poetry of the Czech and Cologne paintings is foreign to these miniatures. Hence our conclusion that no English book could have been painted by a Cologne or Czech miniator.

Dutch book painting must also be excluded as a possible model in either ornamentation or figured compositions for the English miniators painting in the new style.

VI.

As far as possible, we have compared the English miniatures painted in the new style with the Czech, French and Dutch book decoration and with the picture painting of the Cologne school, and we have determined that there are points of agreement in certain types, in the general plastic presentation and in the main trends of these various schools of painting, but we have not been able to achieve a definite result as with our analysis of the ornamentation.

One further attempt we can make to obtain safer definition of the source of the new English art. We can compare the English

picture paintings with the book paintings and use the result of this comparison for the final solution of this obscure problem.

The extant specimens of English picture and wall painting (1350 – 1450) do not show that either the Czech or any other school influenced their development very strongly[1]. When we consider an interesting case, that of the famous diptych at Wilton House which has been denoted as a specimen of the Czech school of painting[2], we find that most writers have merely jumped to the conclusion from the circumstance that Queen Anne came from Prague, etc. We can state with absolute certainty, on purely critical grounds, that this diptych is not of Czech origin, albeit it was not painted by an artist who had no connection whatever with the Czech art of that time.

Regardless of the youthful appearance of Richard II himself (who, when he died in 1399, was only 34 years of age), we may place the painting of this picture in the closing years of the fourteenth century. Just at that time, in Franco-Flemish and English miniatures, Gothic idealism was first combined with a striving after grace, delicacy and beauty, achieved by both the perfect harmony of construction and the new plasticity and colouring.

One feature determines the English origin of this diptych: an excessive delight in richly ornamental dress, set with jewels and precious stones.

No less English is another painting depicting four incidents in the life of St. Ethelreda[3]. The first two pictures of the preserved altar wings are a splendid confirmation of our previous analysis. In the picture of the marriage of St. Ethelreda with King Egfrith, only just the faces of the people are executed in a mildly plastic manner. All the rest is merely a part of the decorative whole. The dress of King and Queen, of Bishop Wilfrid and other persons

[1] See Tancred Borenius and E. W. Tristram, *Englische Malerei des Mittelalters*, Florence-Munich, 1927.

[2] See Neville R. Wilkinson, *Wilton House Pictures*, London, 1907, Page 63. Borenius and Tristram refer to the theory of Bohemian origin but declare themselves in favour of a French source.

[3] Borenius-Tristram, fig. 75.

and the broad ermine collars, are joined on to the golden background ornamented in relief, giving us the impression of a gorgeous coloured mosaic.

In the five pictures portraying Christ's passion [1] everything is again in this typically English style, and confirms our previous analysis.

The picture of the Crucifixion (the private possession of Lord Lee of Fareham [2]), is not so typically English. There are some things in common with Queen Elizabeth's Book of Hours [3] and the Sherborne Missal. On the whole, however, it may be said to belong to the English school of 1400 – 1410.

As for the triptych, supposed to come from the Estouteville family and thought by Cockerell [4] to be of Lower Rhine origin, we see in it rather a relationship to the German school of painting in general. The pictures of the Sacrifice in the Temple and the Annunciation link this triptych with Hamburg (and thus even with Bohemia), whereas it shows connections with the Middle Rhine in the pictures of the Sacrifice and the Crucifixion in which the figure of the centurion standing on the right of the cross is absolutely identical with figures in the painting of the Crucifixion at Mainz.

Bohemia, the Middle Rhine, Hamburg, Cologne. For which source are we to decide? When we consider that the iconographic themes of this triptych were at that time the common property of very many scriptoria, that they travelled from one centre of art to another, and that we even have compositions put together according to such patterns, then naturally these iconographic resemblances lose that power to convince attributed to them by English authors.

Conclusion.

We have endeavoured in this essay to solve the problem of the Czech influence on English and French painting about the year 1400. So far as we were concerned with the analysis of

[1] Borenius-Tristram, fig 71.

[2] Ibid.

[3] Sydney C. Cockerell in the Burlington Magazine, XLII, 1923, page 261.

[4] Ibid.

ornamentation, our undertaking was successful. We were able to determine with considerable probability that only the Czech acanthus ornament could have influenced the decoration of the English manuscripts painted in the new style shortly before 1400, and the rise of the new French decorative marginal design in manuscripts about 1400.

As soon as we proceeded to the analysis of figured miniatures, the results of our analysis became very slight. Just at that time there are influences passing from one centre of art to another so similar in their main tendencies that it is impossible to determine from which source any particular element derives. We have established only a negative conclusion, namely that the school of painting at Cologne did not have a decisive influence on the rise of the new style of English figured painting. In this there is no difference between English book picture painting and wall painting.

Further, we were able to certify that whilst a Czech influence on figured miniatures and picture paintings is not impossible, in many works there is a greater probability that the Franco-Flemish scriptoria inspired English painters. Doubtless the English school of painting worked foreign influences very quickly and thoroughly into pictures which are typically English. It is important that the scriptoria of the Czech lands were actually on such a high artistic level in 1400 that even to lands rich in an ancient artistic tradition they could stand as models pointing the way to artistic progress [1].

[1] The author is deeply indebted to Dr. Simeon Potter for the great kindness and willingness with which he undertook the task of translating this summary into English.

A. SEZNAM RUKOPISŮ.

B. SEZNAM TABULOVÝCH A NÁSTĚNNÝCH OBRAZŮ.

OBSAH.

SEZNAM REPRODUKCÍ.

Reprodukce 2, 4, 9 jsou podle vlastních snímků umožněných laskavostí správy oddělení rukopisů Britského musea; čísla 1, 7, 8, 10 jsou reprodukována podle publikace Schools of Illumination IV, tab. 2, 3, 12, 14; čísla 3, 5, 6, 11, 12 podle knihy E. G. Millara: English illuminated manuscripts of the XIVth and XVth centuries; čísla 13–15 podle publikace P. Durrieua: Les très riches heures de Jean de France, duc de Berry, tab. XV, XXVIII, LX; č. 16 pak podle knihy H. Martina: Le Térence de Ducs, tabule před textem.

1.

aquarum: quod fructum suum dabit

t folium eius non defluet: et om

2.

...cru sanguinea. Et post ...

... super montes pedes ...

... pacem. ... primus prologus

3.

4.



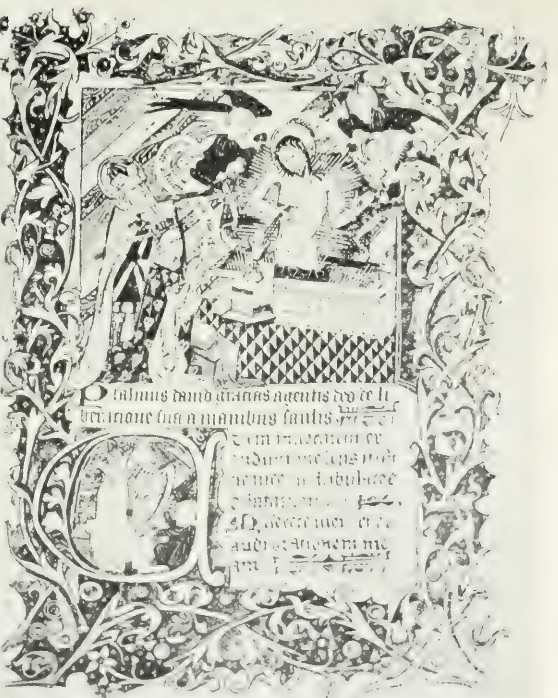
5.



6.



7.

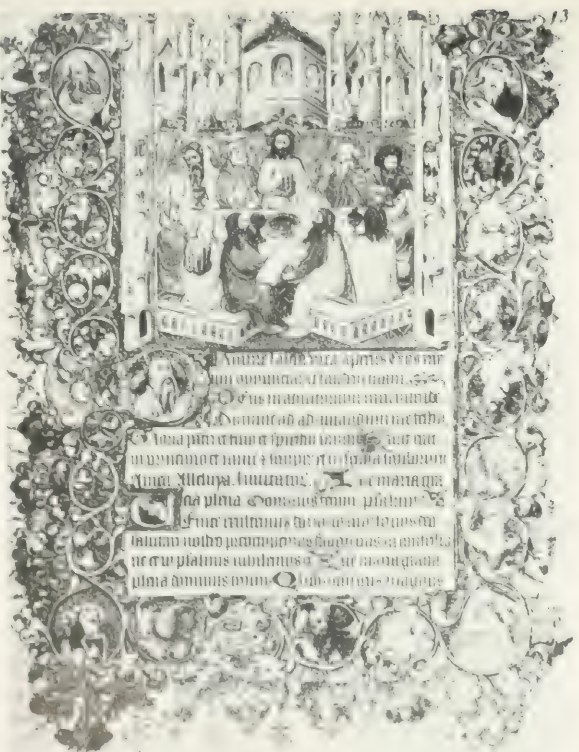

Psalmus dauid gratias agentis do de li
beracione sua a manibus saulis

8.

Eatus uir qui
non abiit in con
silio impior, et in
uia peccator non
stetit: et in cathe
dra pestilencie nō
sedit. et in le
ge dñi uolū
tas eius: et in lege eius meditabitur die
ac nocte. t erit tanqm̄ lignū qd' pla
tatū est secus decursus aquar: qd' fructū
suū dabit in tēpore suo. t foliū eius
non defluet: et oīa quecūq3 faciet prospe
rabunt. on sic impii non sic: sed tanqm̄
puluis quē pīcit a facie terre. deo nō re
surgūt impii in iudicio: neq3 peccatores
in consilio iustor. m̄ nouit dñs uiā
iustor: et iter impior peribit.
uare fremuerūt gentes: et populi

9.

10.



11



messages retournoient. Il envoia les messages en
contre eulx bien .xl. iournees, et furen bien servi et
honnoure par la voie alar et tournant de tout ce que
il savoient commander. Ci dit le xiiij. chapitre
Comment messire nicole, et messire mafe. et marc
alerent devant le grant Caan .. lor lettres de le pape.

Que vous en diroie je quant li doi fre
res et marc furent venu en cele grant
cite, si sen alerent au maistre palais.
la ou il trouverent le grant seignour
a mult grant compaignie de barons.
Il sagenoullierent devant lui, et sumelierent tant

12.



13.



14.





15.




16.

